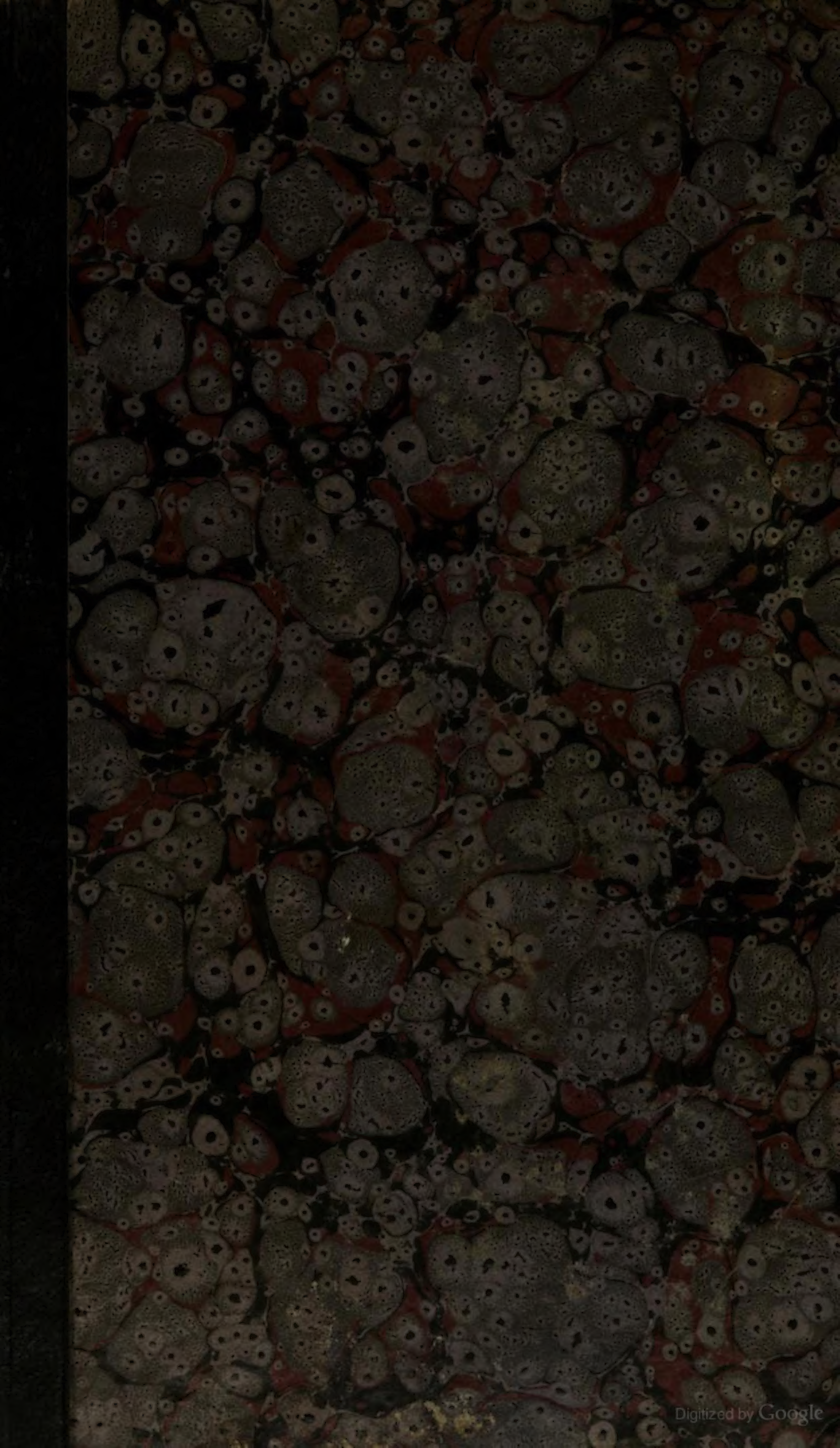


Encyclopädie

der

gesammten musikalischen Wissenschaften,

oder

Universal = Lexicon

der

Tonkunst.

Bearbeitet

von

M. Fink, de la Motte Fouqué, Dr. Grosheim, Dr. Heinroth, Keferstein, Geh. Kriegsrath Kretschmer, Professor Dr. Marx, G. Nauenburg, Ludwig Relstab, Ritter v. Seyfried, Schnyder v. Wartensee, Prof. Weber, Baron v. Winzingerode, m. A. und

dem Redacteur

Dr. Gustav Schilling.

Vierter Band.

Irregulärer Durchgang bis Morin.

Stuttgart,
Verlag von Franz Heinrich Köhler.

1837.

Den Menschen als Menschen zu erziehen und auszubilden, das Thierische in ihm gegen sich und die Gesellschaft unvermerkt und von allen Seiten auf die sanfteste, wirksamste Weise hinweg zu thun, dazu sind die Künste der Musen.

Herder.

Notenbeilage I.

Kuhreihen (Rans des Vaches).



Corne muse.



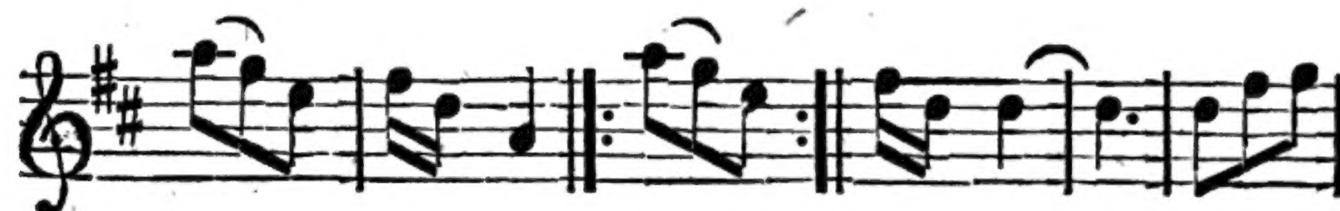














Irregulärer Durchgang, s. Durchgang und Wechselnoten.

Irresoluto (ital.) — unentschlossen, schwankend; verlangt einen stockenden, unsicheren Vortrag. Die Componisten pflegen indeß auch bei Ueberschriften dieses Wortes noch die einzelnen Zeichen an den gehörigen Stellen besonders zuzusetzen, wodurch ein solcher Vortrag bestimmter angedeutet wird. a.

Irrgang, s. Irgang.

Is. Wenn ein Kreuz vor einer Note steht, so wird der dadurch bezeichnete unabhängige Ton um einen kleinen halben Ton erhöht. Diese erhöhten Töne, die Viele auch nur schlechtweg halbe Töne nennen, erhalten ihren Namen von den unabhängigen (ganzen). Man fügt nämlich dem Buchstaben der Hauptnote oder dem Namen des unabhängigen Tones noch die Sylbe is bei. Sonach ist die Sylbe is in der Musik Bezeichnungsname für alle erhöhten abhängigen, sogenannten halben Töne. Die Note c mit einem Kreuz davor heißt cis und wird in der Buchstabenschrift auch so bezeichnet. Daß man in dieser Schrift die abhängigen Töne auch wohl ※c, ※d 2c. statt cis, dis u. s. w. bezeichnet, ist eine bloße Abbreviatur. Der Gegensatz von is, also der Bezeichnungsname für alle vertieften abhängigen Töne, ist es. Die Note d z. B. mit einem b davor, also um einen halben Ton vertieft, heißt des. Im Uebrigen verhält es sich mit dieser Sylbe ebenso wie mit der Sylbe is. a.

Isaak, Heinrich, vulgo Isaak von Prag, einer der ältesten und tüchtigsten Contrapunktisten Deutschlands, dessen Geburtsjahr und Geburtsort bis jetzt nicht mit Gewißheit angegeben werden kann, wie denn überhaupt aus seiner Lebensgeschichte nur das Hauptsächlichste im Allgemeinen bekannt ist. Er wird allgemein für einen Schüler Josquin's ausgegeben. Ob er aber den Unterricht dieses berühmten Meisters in den Niederlanden oder erst in Italien genossen und also zuvor von anderen deutschen Meistern, deren es schon gab, in seinem Vaterlande gebildet worden sey, ist ungewiß. Gerber setzt seine Geburt ungefähr in das Jahr 1440; er müßte demnach mit Josquin ziemlich in einem Alter gestanden haben. Daß Isaak mit seinem Niederländischen Lehrer zu einer und derselben Zeit in Italien war, wohin er sich frühzeitig begab der Vortheile wegen, die damals ausländische Sänger und Componisten dort reichlich fanden, ist zuverlässig. Namentlich wirkten Beide zu gleicher Zeit am Hofe des Herzogs Lorenzo il Magnifico (reg. 1470 — 1492) zu Florenz; I. brachte mehrere Gesänge dieses Kunstfördernden Fürsten in Musik, besonders die Lieder, die damals

1 *

zur Masken-Prozession gewöhnlich waren, Canti cornascialeschi genannt. Diese Lieder waren 3stimmig und scheinen zu der leichtern volksmäßigen Gattung gehört zu haben, die damals in Italien, hauptsächlich von Neapel aus, schon Anklang gefunden hatte. Viel wichtiger noch ist er als Kirchencomponist, von welchem Glarean, der uns auch das Meiste noch von Isaaks Werken aufbewahrt hat, rühmt, seine geistlichen Compositionen zeichneten sich durch eine besondere Kraft und Erhabenheit aus und würden von einer so vortrefflichen Harmonie verschönert, daß sie alles Derzeitige dieser Art überträfen. Wem Hawkin's und Burney's Geschichtswerke der Musik, worin verschiedene Proben mitgetheilt werden, nicht zur Hand sind, der schlage Forkel's Geschichte der Musik im 2. Bande S. 671—675 nach, wo er dessen 4stimmiges Loquebar de testimoniis tuis in unsern Noten aufgezeichnet findet. In Florenz war er, nach Quadrio, 1475 zum Capellmeister der Kirche St. Giovanni erhoben worden. Er muß sich eine nicht kurze Zeit dort aufgehalten haben. Angelus Politianus nennt ihn Arrighum, was Glarean für eine wunderliche Verstümmelung seines Namens Heinrich (Henricus) hält. Andere italienische Schriftsteller nennen ihn Arrigo Tedesco. Daß aber dieser deutsche Arrigo kein anderer, als unser Heinrich Isaak ist, hat Burney lange schon aus übereinstimmenden Zeugnissen älterer Schriftsteller dargethan. Hat B. sich dadurch ein Verdienst um diesen Mann erworben, so hat er es auch wieder zu nichte gemacht durch sein, wie öfter, ganz oberflächliches, die Zeit jenes Wirkens nicht im Geringsten in Ueberlegung ziehendes Urtheil; er verlangt Grazie in der Melodie und merkliche Schönheit (was hieß das?) in der Harmonie! Die eine, meint B., giebt J. rauh und holpericht, und die andere roh und unverdaut! — Mehrere Manuscripte kirchlicher Werke werden auf der Bibliothek zu München aufbewahrt. Isaak stand nicht nur in Italien in großem Ansehen, sondern sein Ruhm gelangte auch in andere Länder. Der Kaiser Maximilian I., reg. von 1493—1519, ein kunst- und prachtliebender Fürst, ernannte ihn zu seinem Capellmeister. In dieser Stellung wird er gewiß nicht wenige Schüler gezogen haben; es wird uns aber nur ein einziger von Glarean namhaft gemacht, dafür ein desto größerer und einflußreicherer, der berühmte und besonders von Luther überaus geliebte Ludwig Senfel. Isaak's Todesjahr läßt sich auch nicht mit Gewißheit angeben; bis in's 16te Jahrhundert hat er gelebt. Unter Anderm haben wir ihm noch viele deutsche Lieder zu verdanken, von denen später mehrere Bücher in Nürnberg gedruckt worden sind, 1544 und 1548 (mit Melodien anderer Componisten zugleich). In diesen bewährte er eine Meisterschaft des Satzes und einen so geschmackvollen Fluß der Melodie und der Stimmenführung, daß er über die Besten seiner Zeit weit hervorragt. Forkel theilt uns im 2. Bde. seiner Geschichte der Musik das 4stimmig gesetzte Lied mit: Es hat ein Bauer ein Töchterlein ꝛc. Desgleichen ist er der Componist des weitverbreiteten Volksliedes: Inspruk, ich muß dich lassen ꝛc., nach dessen Melodie das geistliche Lied gedichtet und in den Kirchen gesungen wurde: O Welt, ich muß dich lassen ꝛc. Gerber fand in Stenger's Erfurtschem Gesangbuche, daß diese Melodie keine andere ist, als die noch jetzt gebräuchliche Sangweise zu dem Liede: Nun ruhen alle Wälder. G. W. Fink.

Isham, John, ein englischer Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts, der aber ungeachtet seiner vielen guten musikalischen Kenntnisse und seines herrlichen Talents sowohl den Engländern selbst als im Auslande lange Zeit unbekannt blieb. Mit Croft und W. Morley zusammen ward er Baccalaureus der Musik; dann folgte er 1711 ersterem im Amte als Or-

ganist an der St. Annenkirche in Westmünster; ward 1718 Organist an der Andreaskirche zu Holborn in London, und endlich Organist an der Margarethenkirche zu Westmünster, wo er im Juni 1726 starb. Er schrieb eine Menge schätzbarer Kirchenmusiken, von denen aber wenige gedruckt sind. Mehrere Male sollte er am Dome und in der Königl. Capelle angestellt werden, doch verhinderte dies immer sein gänzlicher Mangel einer guten Stimme.

Isidorus, Hispanensis, starb als Bischoff von Sevilla 636. Er war der Sohn des Gouverneurs von Carthagena und wurde von seinem Bruder Leander, der ebenfalls Bischoff von Sevilla war, erzogen. Diesem folgte er im Amte 601. Seiner ausgebreiteten Kenntnisse wegen stand er gewissermaßen an der Spitze der ganzen spanischen Geistlichkeit, und auch die Musik, namentlich aber die Kirchenmusik, hat ihm viel zu verdanken. Auf allen Concilien, denen er vorstand, verwandte er sich kräftig für ihre Verbesserung. In seinem libro ethymologiarum schrieb er auch Sententiae de musica, welche der Fürstabt Gerbert in seiner Sammlung musikalischer Schriftsteller mittheilt, und deren Inhalt man auch in Forkel's Literatur nachlesen kann. Mehrere Handschriften davon und auch gedruckte Ausgaben befinden sich auf verschiedenen Bibliotheken.

Isinardi, Paolo, berühmt als Dichter und Componist, wurde geboren zu Ferrara, und blüthe daselbst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Abt der cassinensischen Congregation, Herzoglicher Hofmusikus und Domcapellmeister. Er starb in einem Alter von 60 Jahren. In seiner Jugend widmete er sich unter dem berühmten Monara vorzugsweise dem Gesange, und glänzte in solcher Weise auch auf verschiedenen Theatern. Erst später studirte er die Tonsetz- und Dichtkunst. Er componirte eine Menge mehrstimmiger Messen, Vespern, Psalmen, Madrigalen, Magnificate, Motetten und auch einen cantus hebdomadae sanctae, der 1565 zu Venedig gedruckt wurde und auch zugleich sein erstes öffentlich erschienenes Werk war. Alle übrigen von ihm bekannten Compositionen sind später erschienen, bis gegen 1596. 27.

Isis. Wir haben bei der Erklärung dieses sonst weitläuftigen und wichtigen Mythus hier nur kurz zu verweilen. Die J. ward von den Aegyptern als die erste und vornehmste unter allen Göttern angesehen und verehrt. Man dachte sich unter ihr ursprünglich den Mond als die Ursache der Fruchtbarkeit, oder, was später dem gleich kam, die hervorbringende Natur überhaupt. Deshalb ward ihr von den Aegyptern auch die Erfindung und Verfertigung verschiedener mus. Instrumente zugeschrieben, wie z. B. des Sistrums, und die erste Dichtung von Liedern und Melodien, welche natürlich nur moralischen und zur Tugend aufmunternden Inhalts waren. Das Uebrige gehört in ein mythologisches Wörterbuch. —g.

Ismenias, ein altgriechischer Flötenbläser, geb. zu Theben, war ein Schüler von Antigenes. Die Geschichte enthält mancherlei Anekdoten von ihm. So erzählt Lucian, daß er zu Corinth drei Talente oder 581 Carolin für eine Flöte bezahlt und all' sein bedeutendes Vermögen, das ihn in den Stand setzte, solche Summen für die Kunst zu verwenden, auch nur durch die Kunst erworben habe. Boethius erzählt ferner von ihm, daß er durch sein Flötenspiel auch viele Hüftweh-Kranke geheilt habe. Vor dem König der Scythen Atheas war er nicht so glücklich, indem derselbe, ungeachtet des großen Beifalls, welchen die Hofleute dem Spiele des J. zollten, dennoch lieber das Wiehern seines Pferdes hören wollte u. dgl. m.

Beim Unterrichte pflegte J. seine Schüler gewöhnlich einen schlechten und einen guten Flötenbläser hören zu lassen, und bemerkte dabei nur: so müsse man nicht, und so müsse man blasen. 48.

Isouard, Nicolo, geboren auf der Insel Malta 1777, und daher sein Beiname Nic. de Malte, Sohn eines Kämmerers des Großmeisters, den der Commandeur des Maltheserordens Constant de Campion mit sich nach Paris nahm, damit er dort nach dem Willen seines gebildeten Vaters zum Seedienst erzogen würde. Der Anstellung an der Marine nahe, trieb ihn die Revolution 1790 nach Malta zurück, wo ihn der Vater zum Kaufmann bestimmte. Einige Jahre brachte er auch wirklich als Handelsdiener in Palermo zu, setzte jedoch die jung begonnene Musik eifrig fort, die er darauf in Neapel, wo er hernach im Hause eines angesehenen Geldwechslers arbeitete, unter Guglielmi's Leitung noch vollends ausbildete. Jetzt war es ihm nicht mehr möglich, der Neigung zur Tonkunst zu widerstehen; er entschloß sich wider den Willen der Aeltern sich ihr ganz hinzugeben, ging nach Florenz und setzte da seine erste Oper: „L'Avviso aimaritati." Der Beifall bestärkte ihn in seinem Vorhaben. Um seiner Aeltern willen nannte er sich nur Nicolo, unter welchem Namen er lange bekannt blieb, bis er später in Paris seinen Familiennamen hinzusetzte. Nachdem er noch in Livorno die ernste Oper „Artaserse" componirt hatte, berief ihn der Großmeister als Organisten und Ordenscapellmeister nach Malta, welchen Stellen er bis zur Aufhebung des Ordens durch die Franzosen verwaltete. Seine Muße wendete er dann auf Compositionen mehrerer aus dem Französischen in's Italienische übersetzte Operetten. Bei Räumung der Insel von den Franzosen nahm ihn der General Vaubois als Secretair mit nach Paris, wo er sich meist nach Monsigny und Golbry weiter bildete, darauf bedacht, den französischen und italienischen Geschmack zu vereinigen. Seine erste Einführung in Paris mit der Oper „Fanchette" war nicht sehr glücklich, weil das Stück früher von Audinot componirt worden war, was ihm der Patriotismus der Franzosen übel genommen hatte. Desto besser wurden 1803 seine Operetten: „les Confidences" und 1804 „Michel Ange" aufgenommen und gestochen. Die letzte wurde 1805 auch in Berlin beifällig auf die Bühne gebracht. Es folgten: „le Médécin turc" und „Impromptu de Campagne", beide gestochen; desgleichen: „le Billet de Lotterie"; „Cimarosa"; „le Dejeuner de Garçons"; „l'intrigue aux fenêtres"; „un jour à Paris"; „Léonce ou le fils adoptif"; „Lulli et Quinault"; „le Magicien sans Magie"; „le Prince de Catane"; „la Ruse inutile"; „les Rendez-vous bourgeoises"; „l'Une pour l'Autre"; „Jeannot et Colin". Das größte Aufsehen machten aber folgende zwei Opern: „Andrillon" (Aschenbrödel), welche 1810 in Paris mehr als 100 Male hinter einander gegeben wurde und darauf in aller Herren Länder die Runde machte. Noch mehr gefiel „Joconde", welche auch zuverlässig unter seine gefälligsten Werke gerechnet werden muß, eine Oper, die weniger Willkührliches und Zerstückeltes als manche seiner früheren, und noch mehr Originelles und im leichten Style Gediegenes hat. Nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland hat sie sich lange als Lieblingsoper erhalten. Daß bei solchem Beifalle in Paris es auch mit seinem Einkommen vortrefflich stand, wissen die Leser ohne unser Wort. War er aber auch noch so sehr der Liebling des Publicums, so konnte dies doch nicht hindern, daß nicht mitunter Stimmen sich erhoben, die gerade um des zu großen Beifalls willen vielleicht in manchem Tadel zu weit gingen, was der lebhafte Mann nicht ohne Aufregung ertragen konnte. So wurde sogar noch 1817 berichtet, Nicolo sey nichts weiter, als

ein mechanischer Naturalist, der zwar nicht selten gute Einfälle habe, sie aber aus Mangel an tieferer Kenntniß nicht beherrschen könne, überhaupt kein Künstlerbewußtseyn habe; nur im französischen Sinne sey er klassisch zu nennen 2c. Die Menge, fuhr man geschickt genug fort, sey übersättigt, wolle etwas Auffallendes, was er zu geben verstehe; er werde aber so gut wie Boieldieu nur so lange das Wohlgefallen der Menge für sich haben, als er frisch und neu seyn würde; dann werde man Etwas, was nicht aus der Natur hervorgegangen sey, gänzlich vergessen. Dennoch waren es die beiden Männer in Paris, Nicolo und Boieldieu, die zu jener Zeit galten und öfter mit einander verglichen wurden. Im Ganzen gestand man ihm mehr Phantasie und Originalität als Boieldieu zu, dem man dagegen mehr Gedachtes und Correctes zusprach, weshalb denn N. nicht selten roher, unförmlicher, unklarer und massenhafter gescholten wurde. Seine letzte Oper war „Aladin, ou la Campe merveilleuse", Text von Etienne, mit welchem Dichter er lange verbunden gearbeitet hatte. Dieser Oper wurde von Kennern bei festgehaltener Originalität eine bessere Bearbeitung und überhaupt mehr Correctheit zugeschrieben. Er konnte sie jedoch nicht zur Aufführung bringen, weil es um ihretwillen zwischen dem Theater der großen Oper und zwischen Feydeau, für welches er seine meisten Opern geschrieben hatte, zu einem langwierigen Streite gekommen war. Er erlebte auch die Aufführung nicht, vielmehr wurde dieser Streit unter Anderem ein Grund zu seinem frühen Tode, den ihm seine heftige Erregbarkeit zugezogen hatte. Zu dem Vorfalle mit Aladin waren nämlich noch die Kränkungen gekommen, daß ihm Boieldieu in der Akademie (an Mehul's Stelle) vorgezogen worden war, und daß Etienne sich von ihm getrennt und einige neue Opern-Texte dem Lebrun gegeben hatte. So liebenswürdig und theilnehmend der Mann (Nic.) in allen anderen Lebensverhältnissen war, so heftig und neidvoll war er als Künstler. Die angegebenen Vorfälle quälten ihn daher so sehr, daß er sich ein Brustübel zuzog, woran er, ohne lange krank gewesen zu seyn, am 23sten März 1818 starb. Seine Frau und Kinder genossen noch 10 Jahre hindurch den Ertrag seiner Opern-Aufführungen, die jährlich gegen 5000 Thlr. eingetragen haben sollen. G. W. Fink.

Israeliten, s. Hebräer.

Isthmische Spiele, s. Musikalische Wettstreite.

Italien — italienische Musik. Die alte unter den Römern herrschende, von den Griechen, wie vieles Andere, hauptsächlich entlehnte Musik ist auf römische Musik zu verweisen; wir fangen also unsere Uebersicht der italienischen Musik mit Einführung derselben in die christliche Kirche an, wodurch die ganze europäische Tonkunst ein von dem Alterthümlichen ganz abweichendes, eigenes Gepräge erhielt. War es doch von jeher die Religion, welche bald die Künste ins Leben rief, bald ihnen ein eigenthümliches Leben gab, das von dem inneren Wesen der Religion und der Art des Cultus genährt und gepflegt wurde. Daß nun Anfangs die religiös-hebräische, weit mehr noch die damals herrschende griechische Musik in die christlich-kirchliche aufgenommen werden mußte, liegt zu natürlich im Gange der Dinge, als daß irgend eine Einwendung dagegen einen verbreiteten Antheil gewinnen könnte. Waren doch die christlichen Gesangsweisen, geschichtlich erwiesen, weit eher im Morgenlande, wo griechische Kunst im Allgemeinen längst schon sich die Herrschaft errungen hatte, als im Abendlande eingeführt worden; ausdrücklich wird uns vom heil. Ambrosius in Mailand versichert, daß er nach dem Vorbilde orientalischer Gesangsart Psalmen- und Hymnengesang in das Abendland verpflanzt habe. S. den

Art. **Ambrosius.** Die Gesangsweise des Volks außer der Kirche ist aber in keinem einzigen Lande durch alle religiöse Veränderungen plötzlich, sondern nur nach und nach umgeändert worden; sie mußte also auch in Italien noch lange den alten Zuschnitt behalten. Das erweist sich aus den alten Schriften über Musik, die sämmtlich dem griechischen Systeme folgten, z. B. **Boethius** (s. d.). Die Schriftsteller sahen sich dazu genöthigt, da die Anfänge der christlich-kirchlichen Tonkunst noch gar kein, auch nur einigermaßen haltbares, nicht einmal irgend ein versuchsweise abweichendes System aufgestellt hatten. Nach der heiligen Vier des Pythagoras, die auch nicht seine Erfindung, sondern schon lange vor ihm von den Chinesen angenommen worden war, hatte sich Ambrosius der 4 authentischen Töne des Morgenlandes] bedient und hatte vorzüglich in dem von ihm in den Occident übergesiedelten Kirchengesange das angenehm Rhythmische der griechischen Tonweisen beibehalten. Nichts, als was sich von selbst aus der Heiligkeit des Orts und ihrer Bestimmung zum Preise Gottes ergab, war in der anfänglich christlichen Musik geändert worden. Was den Kirchenvätern des Morgenlandes zunächst lag, daß sie es einer nützlichen Aenderung werth hielten, damit die Geistlichen nicht zu viele Zeit auf die Erlernung der heil. Gesänge zu verwenden haben möchten, dürfte die schwierige Notation der alten Griechen gewesen seyn, die sie zu vereinfachen suchten, woraus nach u. nach die **Neumen** (s. dies.) hervorgingen, die vom Abendlande frühzeitig nachgeahmt wurden, ohne daß man im Einzelnen sicher geschichtliche Nachweisungen darüber geben könnte, so gewiß auch die Sache im Allgemeinen ist. Die erste namhafte Veränderung in der Musik durch das Christenthum geschah unter **Gregor** dem Großen im 6ten Jahrhunderte (s. d.), nicht sowohl dadurch, daß er zu den 4 authentischen die 4 plagalischen Kirchentöne fügte, noch viel weniger durch eine neue Notation, sondern dadurch, daß er, seinem Hauptstreben zufolge, was sich in der von dem griechischen Tempeln ganz entgegengesetzten Bauart der Kirchen am stärksten offenbart, das griechisch Rhythmische aus den christlichen Gesängen entfernte und eine gleichmäßigere, weit weniger bewegliche Form der Melodien einführte, die in gehalten ernster, die Sinne fremdartig ansprechender Gleichmäßigkeit zur Ertödtung des Weltlichen, im starren Gegensatze zum Heidnischen, beitragen und das Innere mehr zur Beschaulichkeit und zum Himmel wenden sollte. Der choralartige, in großartiger Ruhe fest einherschreitende Gesang sollte der herrschende werden. Für ihn wurden Schulen angelegt, und für die Verbreitung desselben wurde durch Apostel ins Ausland gesorgt. Das Christliche sollte sich vom Gewöhnlichen des bürgerlichen Lebens in die Augen und Ohren springend stark unterscheiden. Das erfolgte, und je siegreicher die Gewalt der Kirche wurde, desto größeres Ansehen erhielt natürlich dieser vom Weltlichen ganz abweichende Kirchengesang, so daß das Geistliche das Weltliche fast unterdrückte in jeder Hinsicht. Da noch dazu in den Zeiten äußerer Wirrungen nur die Geistlichen und Mönche Erhalter aller Wissenschaft und Kunst blieben, so überließ man die Ueberreste der weltlichen Musik ihrem Schicksale und nahm sich nur die Mühe, für diese einförmig ernste Kirchenweise etwas zu thun. Stemmte sich nun auch hier und dort ein lebhafter Volkssinn dagegen, so konnte dies doch nicht viel wirken, am wenigsten für die Kenntnisse einer künftigen Zeit, da von den Machthabern eben nichts weiter, als dieser kirchliche Gesang der Ehre der Beachtung genoß. So wurde denn bald im Abendlande der Gregorianische Gesang der begünstigt herrschende, geheiligt durch das Himmlische der Religion. Die Tonkunst selbst hätte jedoch dabei nicht das Geringste gewon-

nen, ja sie hätte dadurch verloren, was wirklich in manchen Ländern, namentlich in England, nachweislich ist, wenn sie nicht im Allgemeinen schon dadurch gewonnen hätte, daß sie ins Heilige gezogen worden war. Das Letzte war aber nicht von Italien aus geschehen, sondern Italien hatte vielmehr die allgemeine, stets und überall gebräuchliche Menschensitte ergriffen und zu seinem Vortheil verwendet. Ein haltbareres, geregelteres System hatte die Musik durch den Gregorianischen Gesang nicht gewonnen; wollte man über Gegenstände der Musik nachdenken und sich darüber äußern, so wurde noch immer das altgriechische System, so gut man es verstand, zum Grunde gelegt. Nicht einmal eine deutliche Notation dieser Gesänge war zu Stande gekommen, denn überall versuchte man eine eigene, so daß ein Meister kaum den andern verstand; der Tradition blieb das Meiste überlassen, wodurch der Gregorianische Gesang von Italienern selbst vielfach für verderbt erklärt wurde, ob er gleich nichts weiter als unisonische und tactlose Melodien enthielt. Allein gerade das Einförmige, gemessen und gravitätisch Gleichmäßige, das vom innern Gehalte der Religion selbst Geheiligte, ihr auch wahrhaft Zusagende brachte in der menschlichen Natur, die auch selbst im Mönche den Wechsel noch liebt, ein Gegenstreben hervor; man suchte mitten in der Beibehaltung dieser geheiligten Weisen eine ergötzliche Zuthat, und verfiel, nicht ohne Anregung der Vorzeit, auf Versuche, den Melodien noch andere Töne als die Octave beizumischen; man suchte zu gleicher Zeit mit der Melodie erklingende Töne, und machte so einen Anfang dessen, was wir in der Tonkunst Harmonie nennen. Den ersten bisher bekannt gewordenen Versuch, mehrere Stimmen in verschiedenen Intervallen zu gleicher Zeit singen zu lassen, machte Hucbald in Flandern. Das Harmonische der christlich-europäischen Musik, wodurch sie sich von der alten und morgenländischen völlig scheidet und eine Kunst für sich wird, ist keine Erfindung Italiens, so oft man es auch behauptete. Selbst Guido von Arezzo, den die Vaterlandsruhmsucht der Italiener unter einer Last von Fabeln völlig begrub und ein Phantasiebild seiner geträumten Person auf das Monument seines Hügels stellte, ging weder in der Kunst der Harmonie, die eigentlich noch keine war, noch in der Notation einen Schritt weiter, zeichnete sich aber wohl als guter Gesanglehrer aus, der seinen Schülern auf eine viel leichtere und weit sicherere Art das Wissen Gregorianischer Gesangsweisen beibrachte. Vergl. den Artikel Hucbald und Guido von Arezzo. Diese Vortheile hat die nächste Folgezeit bald genug wieder zu untergraben gewußt durch die dem Guido untergeschobene Lehre vom Hexachord und vor Allem durch die neu erfundene — weiß der Himmel von wem? — Solmisation (s. d.), die mit der Mutation derselben eine der größten Plagen der Sänger wurde. Im 12ten Jahrhunderte, dem noch ganz dunkeln, kam unsere Note in ihrer ersten festgesetzten Gestalt, als Maxima, Longa rc., zum Vorschein. Italien wäre aber gerade das letzte Land, wo wir die Entstehung derselben suchen würden. Hier hing man an der nota romana, d. i. an den Gregorianischen Neumen, und es dauerte lange, ehe man sich bequemte, sie anzunehmen. Die Mensuralmusik bildete bekanntlich ein Deutscher aus, Franco von Cöln (s. d.). Die Weiterbildung der Harmonie in unserem Sinne war durch die Praxis der Sänger, durch ihren sogenannten Discantus (s. d.) getrieben worden, überall, am beliebtesten in Frankreich, am wenigsten in Italien, wo die Kirche gegen solche, freilich oft zu weit getriebenen, Neuerungen lebhaft eiferte. Wenn auch Marchettus von Padua zu Ende des 13ten und zu Anfang des 14ten Jahrhunderts, so wie Johannes de Muris in Paris,

einige gute Regeln für Harmonie daraus abgezogen hatten, so traten diese doch am wenigsten in Italien selbst in's praktische Leben. Kurz, Italien war nicht das Land, das uns die ersten leidlich guten Harmoniker, am allerwenigsten die ersten ausgebildeten Contrapunktisten gab. Italien erhielt vielmehr diese Kunst der eigentlich neuen, abendländischen Musik vom Auslande. Die Geschichte der Fortbildung dieser neuen harmonischen (vielstimmigen) Kunst braucht noch vielfältiger Untersuchung, ehe der wahre Zusammenhang in sie gebracht werden kann; allein so viel ist klar, daß die Ultramontaner viel weiter in derselben gekommen waren, als die Italiener. Daher waren im 14- und 15ten Jahrhunderte Spanier, Franzosen, Niederländer und Deutsche in Italien sehr beliebt, und viele fremde Sänger befanden sich sogar in der päbstlichen Capelle, z. B. Dufay. Die Niederländer waren es vorzüglich, welche die contrapunktische Musik in Italien einführten. Diese Uebergewalt der Ausländer in der Kunst der Musik dauerte fort bis auf Palestrina, der selbst seinen Unterricht dem Gaudimel (s. d.) verdankte und überhaupt an den ausländischen Vorbildern sich groß gebildet hatte. Es ist also ein sehr großer, wider alle Geschichte anlaufender Irrthum, wenn man Italien für die Wiege der neuen harmonischen Tonkunst halten wollte. In der That findet sich unter allen Italienern vor Palestrina kein Einziger, als Costanzo Festa, der genannt zu werden verdiente als harmonischer Componist; auch sind wirklich nur von Festa unter allen Italienern Compositionen unter denen der Ausländer, an die man sich hielt, zum Druck befördert worden, und zwar zum ersten Male 1514. Darum wird auch Festa von Baini der Vorläufer Palestrina's genannt. Seine tüchtigsten Vorläufer waren aber Ausländer, welche nicht allein die italienische Tonkunst in Rom, sondern auch namentlich in Florenz und Venedig höchst bedeutend förderten, ja sie eigentlich dort ins Leben riefen. In der Mitte des 16ten Jahrhunderts hatten sich zwar in Italien mehrere Lehrmeister gebildet, allein die fremden wurden noch immer, und meist mit Recht, vorgezogen. Die tüchtigsten Männer jener Zeit in Italien waren Schüler der Ausländer. So war z. B. Giuseppe Zarlino, der größte Theoretiker seines Zeitalters, ein Zögling des weit berühmten Hadrian Willaert. Von Palestrina haben wir in der Hinsicht schon gesprochen. Mit diesem fängt erst die Höhe der musikalischen Kunst in Italien, die sie vom Auslande erhielten, recht eigentlich an. Nehmen wir die Jahre seiner Bildung, wie billig, weg, so haben wir seine Glanzepoche mit Kiesewetter von 1560 an zu setzen (siehe Palestrina). Niemand von Verstand und Gefühl wird diesem Heros der Tonkunst Erhabenheit und dauernden Werth absprechen; er muß stehen und wird bleiben. Wer aber Alles ohne Unterschied von ihm für gleich groß, ja für ganz einzig in seiner Art hält, gehört unter die leeren Enthusiasten, die nur den Namen anbeten und mit ihm Abgötterei treiben. Auch ist es Uebertreibung, wenn Manche die Höhe dieses wahrhaft großen Mannes ganz ohne Gleichen erblicken. Mit Palestrina stand damals der Zeit und dem Ruhme nach gleich Orlandus de Lassus; und daß man unsern Jacob Gallus nicht längst und allgemein neben Palestrina gestellt hat, ist eine Schande für den Deutschen, der leider nur zu sehr auf fremde Worte horcht und seine eignen Landessöhne, die er nennen und dem Auslande bekannt machen sollte, mit all' ihrer Größe undankbar und dem Vaterlande treulos vergißt. — Von jetzt an hebt sich Italien, weil man stolz darauf war, Künstler zu besitzen; von jetzt an bildeten sich Unterrichts-Schulen in Italien auch von Einheimischen, Palestrina selbst trat als Lehrer zu der Musikschule Nanini's in Rom. Ausgezeichnet sind zu nennen:

Felice Anerio, Nanini da Vallerano, Greg. Allegri ꝛc. Die päbstliche Capelle sorgte vor Allem für die Erhaltung der würdevoll geistlichen Musik; Venedig hielt fast gleichen Schritt, ging aber doch auch durch wagsame und tüchtige Köpfe, unter denen mancher Ausländer, zur weltlichen Musik über, was keineswegs als Nachtheil gesagt seyn soll; vielmehr war es ein Glück für Italien, das seines südlichen Feuers wegen die weltliche Musik kaum entbehren konnte. Zum Emporbringen dieser weltlichen Musik traf Vieles glücklich zusammen. Die Liebe zu den Wissenschaften war in Italien eingezogen und groß geworden; man hielt sie hoch an den Höfen, es war ein allgemeiner Wetteifer der Bildung entstanden, die Reichen suchten und fanden ihre Ehre im Begünstigen und Beschützen der Künste und Wissenschaften; es gehörte zum Glanz, der stets es liebt, sich auch äußerlich vor der Welt gefeiert zu sehen. Eine Stadt ahmte der andern nach, und so wurde auch die Musik nicht nur in Florenz, Neapel und Genua, sondern in jeder bedeutenden Stadt Italiens gepflegt. Es bildeten sich allerlei Gesellschaften für Kunst u. Wissenschaft der verschiedensten Art. Ein solcher Verein von Gelehrten u. Künstlern versammelte sich auch gegen Ende des 16ten Jahrhunderts im Hause des Grafen von Vernio, Giov. Bardi zu Florenz. Man war auf den Gedanken gekommen, die alte, für herrlich gehaltene, griechische Musik wieder aufzufinden und herzustellen, und versuchte zu dem Ende Melodien für eine Stimme mit Begleitung eines Instruments zu erfinden, was bis jetzt nicht als Kunst angesehen worden war seit der Einführung der mehrstimmigen Musik. Vinc. Galilei (s. d.) that es zuerst mit Glück. Daraus ging seit 1600 die neue italienische Oper hervor (s. Oper), worüber wir hier nicht weiter als im Allgemeinsten berichten wollen, um nicht zweimal dasselbe zu sagen. Man glaubte nämlich sehr richtig, der Styl der Griechen, den sie zu ihren dramatischen Werken in ihrer Musik anwendeten, müsse ein von dem jetzt gebräuchlich neuen völlig abweichender gewesen seyn und die Mitte zwischen eigentlichem Gesange und der Declamation gehalten haben. Diesem vermeintlich griechischen Musikstyle suchte nun die Gesellschaft auf die Spur zu kommen auch in dramatischen Versuchen, die nichts weniger als in Vergessenheit gekommen waren. Mancherlei dramatische Vorstellungen waren früher in Italien und Deutschland gegeben worden, allein mit gesprochenen Dialogen und dazwischen mit einigen Chören nach Art der Madrigale (s. d.) und der Motetten, die hinter der Scene gesungen wurden. Vorbilder waren also da; auch hatte Orazio Vecchi in Modena 1597 in seinem „Anfiparnasso“ allerlei bunte Scenen zusammengestellt, die auf dem Theater gesprochen wurden, zwischen welchen der Chor Mehrstimmiges sang. War das auch keine eigentlich komische Oper in unserm Sinne, so war es doch immerhin ein Anfang, der zum Bessern führen mußte, sobald man nur das Ariose hinzufügte. Etwas Aehnliches hatten auch die sogenannten Mysterien (s. d.), oft mit Volkslaune, gethan. Selbst die Oratorien (s. d.), welche gleichfalls etwas früher in's Leben getreten und ordentlich aufgeführt worden waren, mußten als Vorbilder dienen, da sie nicht zu selten auf Theatern aufgeführt wurden. Ferner war Emilio del Cavaliere schon 1590 auf Schäfergedichte verfallen, die er mit Musik in Rom mit großem Beifalle zu Gehör brachte, z. B. „il Satiro“, „la disperazione di Sileno“. Etwas Anderes als ein solches nach der griechischen Fabel bearbeitetes Schäfergedicht, was der mit der florentinischen Gesellschaft verbundene Dichter Rinuccini erst 1597 schrieb, und was gewöhnlich die erste neuitalienische Oper genannt wird, war es auch nicht. Man kann es also, von dieser Seite betrachtet, unmöglich mit Grund

eine neue Erfindung nennen. Der Versuch hieß „Dafne“ und wurde von Peri in Musik gesetzt. 1600 schrieb derselbe Dichter zu einer großen Festfeier die „Euridice“, welche Peri und Caccini (s. d.) componirten, erst gemeinschaftlich, dann Jeder vollständig für sich. Diese beiden Musiken, so wie das Oratorium Emilio del Cavaliere's „l'anima e corpo“, sind zu gleicher Zeit gedruckt worden. In der Musik findet sich aber auch keine neue, am wenigsten eine dramatische Erfindung; die Chöre sind nicht anders als die gewöhnlichen nach Art der Madrigalen, die Recitation mit einem begleitenden Basse ist steif und ohne Leben, Arien kommen aber noch gar nicht vor. Vom Griechischen selbst, was man dort wiederherzustellen suchte, war nicht das Geringste darin, als eben die schon angezeigte Art eines ausdruckslosen und plumpen Recitativs, von dem man im Kirchlichen etwas Aehnliches überall beibehalten haben mußte. Solo war aber immer gesungen worden, wenn nicht in der neu contrapunktischen Kunst, doch im Volke, namentlich bei Processionen, wo ein Vorsänger gewöhnlich zuerst eine schlichte Melodie vortrug; auch hatte man immer die Volksgesänge mit Instrumenten, d. h. mit irgend einem, so gut es gehen wollte, begleitet. Eine eigentlich neue Erfindung kann man demnach das Geleistete nicht nennen, außer in einem Lande, wo man Alles, was in der gegebenen Art nicht als feststehend und kunstgewöhnlich angesehen werden kann, in der Regel mit diesem Namen belegt. Ausgezeichnet war das Gegebene auch nicht, und wurde es auch nicht durch die nächsten Versuche der Art; selbst Monteverde (s. d.) vermochte es nicht, das Neu-Dramatische in der Musik auf einen bedeutend höhern Standpunkt zu erheben. Es ging nur langsam vorwärts. Nur in der ganz veränderten Richtung der Gemüther, in der Neigung, die Tonkunst nicht allein mehr als eine blos contrapunktische Arbeit, und vorzüglich für ernst kirchliche Zwecke, zu betrachten, sondern sie auch und weit vorzüglicher für weltliche, sinnlichere Vergnügung zu gebrauchen, liegt der wirksam frische Kern, aus dem künftighin der große Baum erwuchs, unter dessen Schatten die Welt sich immer mehr erfreuete. Der Gesang für eine Singstimme mit Begleitung eines Instrumentes wurde von jetzt an doch nicht mehr von den Tonkünstlern als ein völlig verächtliches und dem Volke zu überlassendes Ding angesehen. Caccini hatte 1601 dafür componirt und seinem Versuche den Titel gegeben „nuove musiche“. Jedermann wird aber wohl zugestehen müssen, daß die Tonkünstler in diesen Versuchen nur zur alten, längst gebräuchlichen Weise zurückgekehrt waren, um die Menschen auch in leichteren Weisen, als die künstlich mehrstimmigen waren, mit Musik zu vergnügen. Man war also lebenslustiger geworden, verlangte mehr Schmuck in der Tonkunst und mehr Leichtigkeit oder mehr Glanz für den ausübenden Musiker, als dies Alles der bisher hauptsächlich für die Kirche gehandhabte Contrapunkt leisten konnte. Diese vergrößerte Ehr- und Gefälligkeitslust zeigte sich auch gerade damals schon in den Kirchen, für welche Ludovico Viadana die Kirchen-Concerte erfand (aber nicht den Generalbaß, wie noch immer fälschlich behauptet wird), oder vielmehr einführte, etwa 1597; es waren Gesangstücke für eine, zwei, drei und vier Stimmen mit Begleitung der Orgel, zuweilen mit einem Zinken (Cornetto) oder einem andern Instrumente, so daß man sie nach des Componisten eigener Angabe in der Vorrede mit einer, zwei, auch drei und vier Stimmen zur Orgel singen konnte, möglichst so lieblich gesetzt als Arien. Das that er, weil oft nicht fünf oder acht Sänger, die zu gewöhnlichen Motetten ꝛc. nothwendig waren, vorhanden u. mehrstimmige Werke öfter mit weggelassenen Stimmen, also schlecht und zerrissen, gesungen wurden. Dieser Accommodation und

Verlieblichung des Gesanges wegen, damit auch der einzelne Sänger Ehre einlegen könne, nennt sich der Componist dennoch auf dem Titel seiner sacrorum Concertuum schon „hujus novae artis musices inventorem primum". Man sieht daraus nicht blos deutlich, was es mit diesen sogenannten Erfindungen für eine Bewandtniß hatte, und wie eine die andere gar sehr ermäßigt und zu bloßen Anwendungen auf einen bestimmten Gegenstand herabsetzt, sondern auch das allgemeine Streben Italiens nach eingänglicherer, freundlicher in die Sinne fallender Musik, als die künstliche Kirchenmusik war. Ein Glück war es für den Gang der italienischen Tonkunst, daß es noch eine nicht geringe Parthei gab, die an der Ausbildung oder doch Festhaltung der künstlicheren Form hing und diese in die weltliche Richtung hineinspielen ließ; denn nur so konnte die vorherrschende Richtung sichern Grund behaupten, ohne in sich selbst zu früh zu zerflattern. Deutlich wird es aber auch, daß schon vor 1600 das Instrumentenspiel in Italien in größere Aufnahme gekommen war. Besonders hatte es bereits tüchtige Organisten aufzuweisen, da im 15ten Jahrhunderte der Mechanismus der Orgel außerordentlich verbessert worden war. Die Organisten wurden daher auch schon lange zu den wissenschaftlich gebildeten Musikern gerechnet (die übrigen Instrumentalisten nicht); sie verstanden den Gesang nach beziffertem und unbeziffertem Basse zu begleiten, wodurch die Harmonie immer mehr vervollkommt wurde. Nicht minder geschah dies durch die Wagnisse Monteverde's, die er in seiner weltlichen, in der Theatermusik, nicht in seinen Motetten und Madrigalen, die immer noch blüheten, sich erlaubte. Der kurz vor Palestrina anhebende, und nicht lange nach ihm sehr eingeschränkte, nur in Wenigen noch fortlebende Ernst der Kirchenmusik hatte seinen Höhepunkt erreicht; sichtbar tritt er zurück, wie die alten Tonarten sich gänzlich verloren; nur in der weltlichen Musik machte man bedeutende Fortschritte, am auffallendsten und meisten im Gebiete der Oper (s. d.), weil das Glänzende derselben mit der Neigung der Zeit und des Volks, besonders aber der vielen kleinen Fürsten Italiens zusammentraf. Zu dieser natürlichen Vorliebe zum Anmuthigen und lieblicher Eingehenden hatten auch schon frühere und sehr schätzenswerthe, tüchtige Meister durch ihre Werke beigetragen. Wir machen in dieser Hinsicht nur auf die beiden gediegenen Gabrieli (s. d.) aufmerksam, die im Ernste nicht minder groß als im Frischen und Lieblichen waren: Männer, welche an der Gränze des Alten und Neuen in Beidem sich würdig und segensreich zu bewegen verstanden und Beidem Vortheile brachten, indem sie Beides zu verbinden und dadurch zu heben wußten. Mit Recht setzt daher Herr v. Winterfeld diese beiden in Venedig wirkenden Tonsetzer an die Spitze einer neu sich gestaltenden Zeit im Fache der Tonkunst und schreibt ihnen großen Einfluß zu. Ein Glück war es für die neue Richtung der Italiener, daß das vom Verstande Ausgehende der christlich harmonischen Musik, der Grund der Verknüpfung der Accorde und die canonischen Stimmführungen vom Auslande so festgestellt, in sich wie abgeschlossen dastanden; ein noch größeres Glück, daß alle diese Dinge noch immer in Italien geehrt wurden und ihre strenge Parthei für sich hatten, weil dies den Uebermuth in den neuen Bestrebungen bedeutend einschränken mußte, daß man nicht plötzlich zu weit ging, nicht statt nöthiger Verbesserung wild zerstörende Revolution als etwas Rechtmäßiges anpries. Alle Neuerungen, die sich nicht auf rhythmische und melodische, sondern auf Mehrstimmigkeits- oder Harmonien-Verhältnisse bezogen, mußten sich zum Segen des neu sich Erhebenden erst durchschlagen, und fanden nicht eher Anerkennung, als bis sie gehörig geprüft worden waren. Selbst Monteverde, der sich

doch als Meister im strengen Style erprobt hatte, mußte sich wegen seiner Neuerungen in Harmonienwürfen, die er sich in weltlicher Musik erlaubte, große Vorwürfe gefallen lassen, die auch so siegreich blieben, daß er darin gerade die allerwenigsten Anhänger fand. Hatte auch die Harmonielehre noch gar Mancherlei zu untersuchen und sicherer zu stellen, so wäre es doch ein Unheil selbst für italienische Musik gewesen, wenn der sonst so tüchtige Mann mit seinen zu rasch und zu grundlos, oft blos aus Laune hingeworfenen Uebertreibungen plötzlich durchgegriffen hätte. Man hatte hinlänglich mit Feststellung neuer, für das bürgerliche Leben, für weltliche Situationen und Leidenschaften passender Formen und mit dem neuen Gebrauche der Instrumente zu thun. Dies war nicht allein für die Oper, die in den bedeutendsten Städten Italiens am lebhaftesten Antheil fand, namentlich und am stärksten in Venedig, schlechthin nothwendig, sondern auch für die musikalischen Unterhaltungen in den Häusern, in der immer mehr um sich greifenden Cammermusik, die nun nicht mehr allein im Madrigale bestehen sollte. Man versuchte allerlei Cammer-Cantaten in einer dem Dramatischen verwandten Form. Hierin zeichnete sich vorzüglich und zuerst Giacomo Carissimi (s. d.) aus, der mit harmonischer Gründlichkeit jener Zeit große Gewandtheit im melodisch Sangbaren des Ariosen und des Recitativs vereinigte und für einen Verbesserer derselben gehalten werden muß. Durch ihn gewannen auch die Instrumente, die er zu lebhaften Zwischensätzen anwandte, wodurch mehr Abwechselung und überhaupt größerer Reiz in die Musik kam. Sein Schüler Marcantonio Cesti und der ihm gleichgestellte Francesco Cavalli gewannen sich im 17ten Jahrhunderte durch Aufnahme dieser Verbesserungen in ihre Opern großen Beifall. War auch dieser Styl für Theater und Cammer im Ganzen noch einfach genug, so hatte doch schon das Bestreben nach immer größerem Schmuck so um sich gegriffen, daß im Gesange bereits manche Coloratur eingeführt worden war, wohin sich der Geschmack auch sogar im Kirchlichen zu neigen anfing. Man hatte schon alle Ursache, diesem concertirenden Style den Styl alla Capella oder alla Palestrina entgegenzusetzen. Beide fanden ihre Verehrer, und die römische Schule blieb doch immer mehr dem alten Ernste zugethan, während die Liebhaber des Neuen selbst in Kirchen Violinen zuzulassen anfingen. Auf die Verbesserung der Instrumente mußte diese Richtung freilich großen Einfluß haben, was die Violinen aus Cremona stattlich beweisen (s. Violine). Dagegen war und blieb der alte Styl immer noch in großen Ehren, und der Haupt-Componist jener Zeit in demselben war Orazio Benevoli (s. d.), der noch jetzt alle Hochachtung und Verehrung verdient. Ging nun auch der neuere, dem Weltlichen dienende Musikstyl vom alten contrapunktischen und kirchlichen immer weiter auseinander, so half dennoch die begründet stehende Verehrung des letzten dem neuen fühlbar und sichtlich auf, weil die Componisten der weltlichen Richtung in dem Altehrwürdigen den festen Grund der Tonkunst anerkannten und sich so eine Basis für ihre wechselnden Schöpfungen erhielten, die sie nicht ins Grenzenlose streifen ließ. Die Achtung des alt Gesetzlichen hatte die, neue Formen für neue Verhältnisse Suchenden nicht verlassen. In Bewahrung dieses Sinnes hatte Carissimi sich einen sehr weit verbreiteten Ruhm erworben und der Kunst selbst die Vortheile gebracht, die seinen Ruhm erhalten. Einen noch höheren Aufschwung der neuen Kunst brachte einer der letzten Schüler des genannten Mannes, Alessandro Scarlatti, ein Liebling seines alten Meisters, der es auch in jeder Hinsicht zu seyn verdiente. Er begnügte sich nicht mit seinem Talente oder vielmehr Genie, sondern hielt es für nöthig, die gründ-

lichsten Studien auch in alten Formen zu machen, um mit Sicherheit und Glück neue erfinden oder erweitern zu können. Darin war er nun eben so unerschöpflich als geschmackvoll, wie er kunstgeübt in Allem war, was nur durch Fleiß und Bildung errungen wird. Verständig genug, um Kirche und Theater nicht in einander zu mengen; edel genug, dem Heiligen aus Eigennutz und falscher Ruhmsucht nichts Ungehöriges beizumischen; weltklug genug, um zu wissen, was förderlich wirkt und dem Verfasser so wie den Hörern zugleich nützt, — so ausgerüstet griff er überall thatkräftig durch, schuf hier Neues, hielt dort das Alte und bereitete eine noch blühendere Zeit durch Beispiel und Lehre segensreich vor. Er war der Hauptheld der durch ihn hoch gehobenen Neapolitanischen Schule, aus welcher so Treffliche hervorgingen (s. Al. Scarlatti). In Venedig glänzte Ant. Lotti, der Patricier Marcello, und in Bologna errichtete Paolo Colonna die berühmte Musikschule, wie dann der Castrat Pistochi. Um der Oper willen, nicht allein ad honorem Dei, wurde auch wacker castrirt. Kunstgesang wurde nun immer nothwendiger und gesuchter. Schulen fast aller Art entstanden dafür. Neapel hatte sich lange darin gleichfalls hervorgethan. Scarlatti's Schüler brachten nicht blos die Neapolitanische Schule, sondern die ganze italienische Opernmusik, die weltliche überhaupt, auf die höchste Stufe der Ausbildung, indem sie die höheren Ausbildungen der Sänger und Instrumentalisten benutzten und im melodischen Theile der Kunst noch zweckdienlichere Formen erfanden. Das Rhythmische, das durch Gregor I. mit Fleiß zurückgestellt worden war, hatte sich seit 1600 immer frischern Antheil an der Kunst wieder gewonnen, hatte das Gefällige der weltlichen Musik besonders hervorgebracht und war jetzt ein Gegenstand der feinsten Beachtung der tüchtigsten Meister geworden, worin sich vor Vielen Al. Scarlatti und nun noch mehr seine Schüler auszeichneten, also die Neapolitanische Schule. Die Hauptmänner waren Leonardo Leo und Franc. Durante, der Letzte vorzüglich, der seinen Lehrer Alessandro Scarlatti noch bei seinem Leben ohne seine Schuld verdunkelte. Von Durante, eigentlich von Scarlatti an hatte sich Neapel und sein Conservatorium am blühendsten gezeigt; eine Menge der herrlichsten Meister, im Fache der Oper vorzüglich, gingen aus dieser Schule hervor. Die schöne Periode italienischer Tonkunst verbreitete sich von Neapel aus, jedoch vorbereitet vorzüglich in Venedig, seit etwa 1700 über Italien u. ging natürlich bald auf andere Länder über. Dagegen war die große Periode, die mit Palestrina begann, im Ganzen so gut wie geschlossen. Zwar war man zum Glück in Italien noch lange nicht so weit gekommen, daß man die alte, fromme Musik der eben genannten großen Periode gering geschätzt hätte, vielmehr achtete man sie u. ihren Contrapunkt, der auch fortwährend hauptsächlich von den Organisten Italiens gepflegt und geschickt gehandhabt wurde; Durante selbst, der Einflußgewaltige seiner Zeit, hatte ein rühmliches Zeugniß für diese alte Kunst dadurch abgelegt, daß er sich selbst die Mühe gegeben hatte, sie in Rom ordentlich zu studiren; auch bezeigte er ihr überall, auch unter seinen vielen Schülern, die ihr gebührende Achtung; allein diese alte großartige Kirchenmusik war nicht mehr Zweck für sich, sondern sie diente nur noch als gutes Bildungsmittel für einen ganz andern Zweck. Theater, Cammer, Concert, Kunstgesang, Instrumente und ihre höhere Ausbildung waren Hauptgegenstände der Beachtung geworden, so wie Melodie und glänzende Ausschmückung derselben sowohl von den Sängern selbst als durch die verfeinerte Zuthat kunstreicher behandelter Instrumente. Die Kunst der Musik war nun nicht mehr Dienerin der Kirche,

höchstens noch wurde in Rom möglichst darauf gehalten, sondern sie diente der Welt und der Verschönerung des bürgerlichen Lebens so, daß die Kirche die äußerlich aufgeschmückte, sinnlich reizvollere in sich aufnehmen mußte, wenn sie fernerhin noch gefallen wollte. Durante selbst blieb seinen neuen Richtungen und Erhebungen des Schönen und Wohlgefälligen auch in seinen Kirchenmusiken treu. Dennoch würde es eine unverzeihliche Ungerechtigkeit seyn, wenn man behaupten wollte, er habe dies durch seinen ungemeinen Einfluß herbeigeführt. Dies war nach und nach geschehen und hatte im Grunde schon seit der letzten Zeit Palestrina's, seit der Einführung der Kirchen-Concerte, seit dem Anfange der Bildung der Oper angefangen, nach dem Sinne der Italiener immer weiter um sich gegriffen, und war durch die Erfindungen Scarlatti's, so sehr sich dieser auch in seiner letzten Lebenszeit zum eifrig Kirchlichen wieder hinneigte, auf eine solche Stufe geführt worden. Diese bildete Durante noch höher durch seine Lage als Vorsteher und Lehrer am Conservatorium zu Neapel, wo die weltliche Richtung die vorherrschende war, und durch sein Genie dahin gewendet. An einem schönen, weltklug gebildeten, am Hofe hochgeehrten und von seinen Schülern wegen hinreißender Beredsamkeit und ansprechender Haltung fast vergötterten Manne, dem die Liebe und Verehrung des Volks höchstes Streben war, wird man diese Richtung ganz natürlich und selbst untadelhaft finden, da er selbst nichts gegen das Erhabene einer frühern Kunst that, als daß er sich ihr nicht hingab, entweder weil er ihr nicht gewachsen schien oder weil es mit seiner Lebensansicht nicht übereinstimmte. War doch sein Hauptaugenmerk durchaus nichts Geringes, vielmehr ein höchst Anständiges, Kunstwürdiges, das ächt Schöne im Gegensatze zu dem Erhabenen, und daß er dieses Kunstschöne in der edelsten Form zugleich möglichst volksmäßig, allgemein faßlich und eingänglich machte. Wie sehr die Stimmung der Zeit auf seiner Seite stand, sieht man zum Theil schon aus der unverdienten Zurücksetzung, die Al. Scarlatti am Ende seines Lebens erfahren mußte, zum Theil und noch weit mehr aus der ungeheuren Anzahl von tüchtigen, ja von sehr vielen höchst berühmt gewordenen Schülern, die von ihm, überhaupt vom Neapolitanischen Conservatorium ausgingen, sich hauptsächlich im Fache der Oper auszeichnend, weshalb man das Ausgeführtere unter dem Artikel Oper nachzulesen hat. Bisher waren im Orchester nur Bogen-Instrumente gebräuchlich gewesen, jetzt wurden auch Blasinstrumente hinzugefügt (s. Instrument u. Ouverture). War auch die Anwendung derselben, nach unsern Zeiten beurtheilt, noch äußerst gering; verstand man theils noch nicht hinlänglich, sie zu gebrauchen, oder durfte man den Bläsern der noch niedern Stufe der Ausbildung wegen noch nicht einigermaßen Bedeutendes zumuthen, so war doch sichtbar die Instrumentation gerade im Wesentlichsten von Durante über die schon von Scarlatti erhobene bereichert und sicher gestellt worden. Das Wesentliche derselben besteht aber keineswegs in massenhafter Häufung der Instrumente, sondern im Eingreifen derselben in das Ganze, so daß die Instrumentation nicht blos Füllung und Verstärkung ist, vielmehr ein nothwendiger Theil der Rundung eines Werkes, welcher den Gesang nicht blos unterstützt, sondern reizender, mannigfaltiger, characteristischer und bedeutsamer macht (s. Instrumentation). Das aber hat Durante und seine Nachfolger ausgebildet. Die Folge davon war, daß die Instrumentalisten an Uebung und Fertigkeit auch in Italien nicht wenig gewannen; es bildeten sich Virtuosen aller Art, wenn auch nur einzelne. Namentlich machten die Streichinstrumente in Italien große Fortschritte. Sacchini gab den Liebhabern eine gute Art Quartettmusik;

Tartini (s. d.) erhob das Violinspiel ungemein und führte namentlich eine tüchtige Bogenführung ein, was seine Schüler Nardini und Pugnani weiter verbreiteten. Vor Allem glänzte die Oper. Jede Stadt hatte ihre Theater. Man brauchte eine Menge Sänger, eine Menge Componisten in Italien selbst. Frankreich und England, Deutschland ꝛc. wollten wenigstens in den Hauptstädten das Vergnügen italienischer Oper gleichfalls genießen. Sänger, Virtuosen und Componisten wurden ins Ausland verschrieben. Musik brachte ihnen die größten Vortheile an Geld und Ehre. Musik-Schulen aller Art nahmen in Italien zu; eine Anstalt suchte die andere, ein Sänger den andern möglichst zu überbieten, wie natürlich. Italiens lebensfroher, vielfach gebildeter Sinn hatte sich im unterhaltend Schönen liebenswürdig herangebildet; das allgemein Ansprechende, gesellschaftlich Gefällige hatte um so frischern Antheil gewonnen, je mehr die Kunst, zu der nun Jeder ein Recht hatte, nährte, mit der Lust den äußeren Vortheil verband. Wenn wir auch davon absehen wollten, daß Mancher sich zur Kunst berufen fühlte, der sich nur um anderer Dinge willen dazu gedrängt hatte oder mit dem Strome fast unwillkührlich fortgerissen worden war, so mußte doch die allgemeine Sucht nach dem Beifall der Menge bald genug zu Uebertreibungen führen, weil alles äußerlich Sinnliche, glänzend Flüchtige, reizend Leidenschaftliche nichts mehr als das Altern fürchten muß. Man sucht und liebt Neues, weil es als solches reizt. Immer neuer Schmuck aber führt auf Ueberladung und macht von Seiten der Genießenden begehrlich, auf immer Wechselndes begierig. Der Schein gewinnt den Sieg über das Wahre, das schnell Verflatternde über das Nachhaltige, Bleibende. Die goldene Zeit der schönen Periode Italiens konnte dem Allgemeinschicksale aller menschlichen Dinge nicht lange widerstehen. Mit der Einführung der Bravour-Arie hatte die Neapolitanische Schule einen Schritt gethan, welcher über kurz oder lang die Herrschaft der Sänger über die Componisten herbeiführen mußte. Das ist erfolgt und hat noch vollends jenen Ernst der Kunst weggenommen, der ihr zur tiefen Grundlage bleiben muß, wenn sie nicht in ihren Darstellungen das Kind des Augenblicks werden soll, was sie immer mehr geworden ist. Italien, in der Musik kaum etwas Anderes als eine angenehme Erholung sehend, kaum etwas Höheres von ihr wünschend, dazu gepriesen und belohnt von den Reichen des Auslandes, im Stolze auf wahre und eingebildete Vorzüge berauscht, auch noch hin und her von einzeln Meisterlichem gehoben, entrückte sich im 18ten Jahrhunderte immer weiter von jener Selbsterkenntniß, ohne welche auch das Gute nicht bestehen kann. Zwar wurden zuweilen Stimmen laut, die das Vaterland der Bewohner des großen Erdstiefels auf die Gefahr aufmerksam machen wollten. So urtheilte Riccoboni über ihre Musik schon 1740: „Seit 20 Jahren hat das große Ansehen der italienischen Musik im Auslande gewaltig abgenommen, weil der Geschmack in Italien sich geändert hat. Die Musik ist in der That heutiges Tages nur närrisch, das schöne Einfache hat dem Gezwungenen Platz gemacht, und Diejenigen, welche Ausdruck und Wahres, was sie in der früheren fanden, suchen, finden in der heutigen nichts als Seltsamkeiten und Schwierigkeiten. Sie bewundern wohl die erstaunliche Fähigkeit der Sänger, aber sie werden nicht davon gerührt, und sie behaupten mit Recht, daß dieses die zu allen Zeiten von der Natur gemachte Ordnung umkehren heißt, wenn man eine Singstimme dasjenige auszuführen zwingt, was eine Geige oder ein anderes Instrument kaum vermag. Das ist die Ursache, warum die italienische Musik heutiges Tages von dem Wahren und dem Redenden so weit entfernt ist, und warum ihr ein gänz-

licher Verfall bevorsteht, wenn sie fortfährt, die Wege zu verlassen, die sie zu ihrer vorigen Vollkommenheit gebracht haben." Etwa 10 Jahre später warf man ihr Buhlerei vor; es sey, sagte man, ihre alleinige Absicht, sich Anbeter zu verschaffen, es koste, was es wolle (Marpurg's kritische Beiträge). Diese Stimmen konnten jedoch wenig fruchten, weil sie von der Masse ihrer eigenen Lobredner, die eine Pflicht für das Vaterland darin sehen mochten, übertäubt wurden. Auch war ihnen doch noch ein Ernst übrig geblieben: der Ernst, womit man fortfuhr, die Kunst des Gesanges, d. h. des Bravour-Gesanges, zu bilden (s. Singschulen und die dahin gehörigen Artikel). So sehr auch der Zweck dieser Bildung kein anderer als ein äußerlicher, sowohl zur Erhaltung des Ruhmes als der reichen Einkünfte, war, so entging ihm doch der glückliche Erfolg nicht; so sehr hat die Natur den Fleiß mit dem Glück verbunden, besonders wenn er seine Beharrlichkeit dem Vergnügen Anderer widmet. Bei dem Allen fehlte es doch auch noch nicht an tüchtigen, ja in besonderen Fällen an originell erfindsamen Componisten, immer aber weit ausgezeichneter im Opernfache als in andern Fächern. So leistete Jomelli (s. d.) oft Vortreffliches, aber er hatte auch unter den Deutschen sich gerade in dem vervollkommnet, was Italien abging, im Gehaltenen, Ernsten; Pergolese; Duni; Feo; Sachini; Piccini; Anfossi; Guglielmi; Cimarosa; Paesiello; Zingarelli rc. Allein diese und ähnliche Männer waren nicht im Stande, den Strom aufzuhalten. Die Schaulust griff um sich. Wie wäre dies anders möglich gewesen? War doch die Oper gleich von ihrem Beginne an darauf gebaut, eng damit verbunden! Hatte man sich doch gefallen lassen, Helden in Castraten-Coloraturen zu bewundern! Die Kunst des Gesanges war durch immer gesteigerte Virtuosität in's Ueberspannte gerathen; Passagen und gewagte Sprünge galten mehr als wahrhaftes, frisch lebendiges Gefühl; die menschliche Stimme hatte sich zu einem musikalischen Instrumente nicht erhoben, sondern erniedrigt; von Manier schritt man zu Manier; die Poesie des Gesanges trat immer mehr zurück und das Spiel der Töne wurde immer geistleerer, geschraubter, weichlicher, blos die Sinne kitzelnder; von innerer Wahrheit, vom Gemüthlichen der Kunst wurde immer weniger die Rede. Unter diesen Umständen konnte Gluck's Reform der Oper auf Italien gerade den allerwenigsten Einfluß haben. Fand Gluck schon in Deutschland und Frankreich zwar Bewunderer und Freunde, aber keine eigentlichen Nachfolger, wie hätte er sie in Italien finden sollen? Piccini mußte den Italienern lieber seyn, und es war so. Aber immer noch hielt die tüchtige Gesangsschule des Bernacchi zu Bologna, die mit Eifer und Ausdauer so viele vortreffliche Sänger gebildet hatte, vor; ihr Einfluß reichte weit und Niemand ist im Stande, der technischen Kraft derselben seinen Beifall zu versagen. Im Grunde waren es die Sänger, welche die italienische Musik, wenigstens im Auslande, noch in Anerkennung und Beifall erhielten. Es gab bereits italienische Componisten, die sich weit mehr nach dem Auslande bildeten, z. B. Salieri, Righini und endlich Cherubini, welcher Letzte dafür von seinem Vaterlande als ein Abtrünniger betrachtet werden mußte, der auf italienischen Beifall keinen Anspruch machen konnte. Die reiche gewaltige Instrumentirung Cherubini's führt uns zur Erinnerung an die ungemeine Ausbildung des Instrumentalen, die in Deutschland Riesenschritte gethan hatte. War auch Italien nicht ganz darin zurück geblieben, hatte es auch seinen Boccherini und dessen noch immer schätzbare Quartette und Quintette aufzuweisen, so waren die Italiener doch nicht einmal in ihrer eigenen, oft sehr übertriebenen Meinung im Stande,

sich hierin mit den Deutschen und ihren Heroen zu vergleichen. Diese große Erscheinung, diese außerordentliche Veränderung im Gebiete der ganzen Tonkunst konnte auch auf Italien nicht ohne Einfluß bleiben. Die Instrumentalmusik wendet sich zuvörderst an den Sinn des Gehörs, durch welches sie die Fantasie aufregt, die ungebundener als irgendwo in ihren Tönen schwelgen und in sie hineindichten kann, was sie will. Dieses den Sinn so stark in Anspruch Nehmende, das Ungebundene der Einbildungskraft, das Gedanken und Nichtgedanken zuläßt, das sich auch mit einem bewußtlosen und träumenden Zustande der Hörer begnügt, das also Jedem gerade das erlaubt, was ihm seiner Individualität nach das Liebste ist, konnte das Genuß liebende Italien nicht ungerührt lassen. Die Menge mußte diese Erhebung der Instrumentalmusik ihres Sinnenreizes und ihrer Freiheit wegen, die sie den Hörern zuläßt, für sich gewinnen, und die Gebildeten wurden durch das ächt Meisterliche und Geniale gewonnen und entzückt, was Haydn und Mozart, darauf Beethoven in sie hineingelegt hatten. Es war daher ganz in der Ordnung, daß Ferd. Paer Mozart'sche Instrumentirungsweise in seine italienischen Opern übertrug; desgleichen Simon Mayer, dem Italien überhaupt Viel zu verdanken hat, und noch weit mehr verdanken würde, wenn es wollte und könnte. Beide thaten es jedoch immer noch mit billiger und achtungswerther Rücksicht auf das Vorherrschende des italienischen Virtuosengesanges, worin sich das Land noch immer auszeichnete, obgleich auch diese Ehre ihm nicht mehr allein zugehörig geblieben war; auch das Ausland hatte Passagen machen gelernt und die Italiener sahen sich genöthigt, es anzuerkennen. Da trat R o s s i n i auf, ein Mann von genialer Geburt, lebenslustig, das Leben, wie es war, verstehend, fassend und umsichtiger, als Mancher meint. Die Fortschritte der Deutschen waren ihm nicht fremd geblieben; er kannte die deutschen Heroen, auch die Gewalt der Instrumentalmusik, und wußte sie für seine Zwecke tüchtig zu gebrauchen. Den Sinnenreiz möglichst auf das Aeußerste zu schärfen, die süßesten, lebhaft ins Ohr fallenden, mit den ausgesuchtesten Prunkpassagen versehenen Melodien zu schaffen, alle Kunstmittel der Sänger, ihnen recht, zusammenzufassen, schneller, bewundernswerther zu machen, das sinnlich Leidenschaftliche nach aller Kraft aufzureizen, dazu alle Effecte der Instrumentalmusik zu verwenden, Becken und Trommeln in mächtig betäubende Bewegung zu setzen, und das Alles zusammen, vom innern Wesen der Wahrheit nur so Viel mitnehmend, als sich eben im Augenblicke darbot und so weit das Innere dem Rausche des Sinnlichen nicht Abbruch zu thun befürchten ließ, war seine zeitgemäße Aufgabe, die er mit eben so lebhaftem Genie als unerhörtem, aber keineswegs unbegreiflichem Glücke zum Jubel der Welt löste. Aber nach zwanzigjährigem Rausche — was ist erfolgt? Mit ungeheurer Verschwendung hat man geschwelgt; die Gastgebote haben behagt; wer neue giebt, kann nichts Reizloseres bringen, wenn man ihn als guten Wirth nennen soll. Es hat aber Alles seine Gränzen; Rossini hat das geerbte Gut der Väter und noch dazu Genommenes aus der Fremde in seinen Gastmählern verthan; die Neueren sollen noch mehr Luxus zeigen, aber die Allgemeinkasse ist erschöpft und an eigenem Vermögen fehlt es größtentheils. Man giebt, was nur Menschen möglich ist; man borgt und nimmt, wo man nur kann, und — macht neue Ohrenschmäuse. B e l l i n i war unter Rossini's Nachtretern noch der glücklichste (s. d.); er ist todt. Das übrige Heer, das die Banda exercirt, kennt man; es sind eben Nachtreter. Ist man aber in Italien auch in der Oper verarmt, wo wäre man dann noch reich? Die Kirchenmusik ist längst dort zu Grunde gegangen. Nur einzelne

Instrumentalvirtuosen hat man noch, unter denen Paganini hervorragt, der seinen Künstlerlauf aber so gut wie geschlossen hat. Im Gesange muß Italien auch schon längst Ausländer als erste Meister anerkennen; man thut es, und es gereicht dem Lande zur Ehre. Dennoch ist Italien immer noch das Land des Gesanges im Virtuosenmäßigen. Ist diese Bildung jetzt etwas mechanischer geworden, mehr eine Nachahmung der Größe vergangener Zeit, so ist das bedenklich, und würde es noch mehr, wenn man nicht in dem letzten musikalischen Punkte, der ihnen noch Ernst ist, den Ernst bewahren wollte. Denn wo aller Ernst in der Kunst, oder irgendwo, aufhört, da geht auch endlich selbst das Aeußere zu Grunde. G. W. Fink.

Italienisch, s. den vorhergehenden Art. und Styl.

Italienische Quinte, s. Rohrflöte.

Italienische Tabulatur, s. Tabulatur.

Ithomäen, waren Feste der Messenier, die alljährlich dem Jupiter zu Ehren gefeiert wurden, und bei denen musikalische Wettstreite einen Hauptheil der Feier ausmachten.

Ithymbos, ein Singetanz der alten Griechen, der dem Bacchus zu Ehren aufgeführt wurde. 48.

Jubal, nach 1. Buch Mosis 4, 21 der erste Musiker und zwar Erfinder der Musik. S. indessen den Artikel Hebräische Musik. Er war ein Sohn Lamech's, also aus dem Stamme Kain, und lebte in dem vornoah'schen Zeitalter um 500 n. E. d. W.

Jubal oder Jubal-Octave. Von dieser Orgelstimme sagt Boxberg und einige Andere, daß sie eine Octavstimme gewesen sey, wogegen Adlung bemerkt, daß sie von der Octav-Mensur abgewichen seyn müsse, weil sie in der Görlitzer Orgel von Metall zu 4′ mit einer Octave zusammen auf einer Pedallade stehe. S. Principal und Octave.

Jubelhorn, s. Buglehorn und Klappenhorn.

Judice, Cäsar de, geboren zu Palermo am 28sten Januar 1607, studirte in seiner Jugend neben den Wissenschaften auch die Musik und insbesondere die Composition mit vielem Fleiße. Nach vollendeten Studien ward er 1632 Doctor und 1650 General-Visitator im Thal di Noto zu Palermo, wo er endlich am 13ten September 1680 starb. Er componirte mehrere 2- bis 4stimmige concertirende Madrigalen, auch Motetten, und 1666 ein Requiem zur Leichenfeier des Königs Philipp IV. Dieses soll das beste seiner Werke gewesen seyn und beweisen, daß er besonders im pathetischen Style mit viel Glück arbeitete; und gleichwohl ist diese Composition nicht gedruckt worden. Von seinen Madrigalen und Motetten erschienen 1628 eine Sammlung zu Messina, um 1635 eine andere zu Palermo.

Jula, eine Quint-Orgelstimme von 5⅓′, deren Pfeifen spitz zulaufen. Sie stand auch zu St. Lambert in Lüneburg zu 8′. In Bernau bei Berlin ist sie eine Quinte 5⅓′, aber aus dem Principal entnommen.

Juliani und Juliano, s. Giuliani.

Julos, eine Hymne der alten Griechen, die von den Schnittern der Ceres zu Ehren gesungen wurde. Im Griechischen heißt das Wort eigentlich Garbe.

Jungbauer, Ferdinand Cölestin, geboren zu Grätersdorf im Bairischen Walde am 6ten Juli 1747. Gönner und Wohlthäter machten es ihm möglich, sich den Wissenschaften und zugleich auch, seiner Lieblings-

Neigung zu Folge, der Musik zu widmen. Diese seine musikalischen Talente beförderten seine Aufnahme in den Benedictiner-Orden des ehemaligen Stifts Nieder-Althay, wo er auch schon mehrere glückliche Versuche in der Kirchen-Composition machte. Ungleich thätiger darin war er aber später als Professor am Gymnasium zu Amberg, und zuletzt, seit 1811, als Pfarrer zu Groß-Mehring bei Ingolstadt, wo er um 1818 starb. Er componirte viele deutsche Lieder mit Pianoforte-Begleitung, auch Kirchenlieder und Choräle, wie z. B. „Herr Gott, dich loben wir"; ferner mehrere deutsche Messen, Vespern, Litaneien für eine und mehrere Stimmen; ein deutsches Miserere nach Mendelssohn, Stabat mater nach Wielands Uebersetzung u. dergl. m., was sich durch Reinheit des Satzes und ausdrucksvolle Melodie auszeichnet, daher auch besonders in seiner nächsten Umgebung viele Freunde gefunden hat. A.

Junge, Christoph, ein Orgelbauer des 17ten Jahrhunderts, kam 1675 aus der Lausitz nach Sondershausen, wo er die Orgel in der Trinitatiskirche erbaute, die einen so kräftigen 16füßigen Posaunenbaß hatte, daß man ihn eine halbe Stunde weit hören konnte. Ueberhaupt ist dies Werk hinsichtlich seiner Kraft eines der merkwürdigsten unter allen deutschen Orgeln. Von Sondershausen ging J. nach Weimar und erbaute 1680 die Orgel in der dortigen Stadtkirche St. Peter Paul, die indeß nicht so glücklich ausfiel. Bis 1683 vollendete er dann die vortreffliche Domorgel in Erfurt. Dies scheint sein letztes Werk gewesen zu seyn, indem alle späteren Nachrichten von ihm fehlen.

Jungfern-Regal, s. Regal.

Jungfrauen-Stimme, s. Alamoth.

Junker, Carl Ludwig, geboren zu Oehringen (wann?), ward von frühester Jugend an in den Wissenschaften und Künsten erzogen. Zur Musik führte ihn eine ihm angeborne Neigung, und er trieb sie daher auch stets mit viel Lust und Fleiß; im Grunde jedoch nur nebenher, so weit es sein Hauptstudium der Theologie, dem er sich nach dem Willen seiner Eltern ergeben mußte, gestattete. Nach vollendetem Universitäts-Cursus lebte er eine Zeitlang in der Schweiz als Hofmeister. Hier schrieb er die Biographien von 20 Componisten, die 1776 zu Bern erschienen. 1777 ward er Lehrer der Philosophie und schönen Wissenschaften an dem Philantropin zu Heidesheim in der Grafschaft Leiningen, wo er das bekannte und in mehrfacher, namentlich ästhetischer Beziehung interessante Werk „die Tonkunst", und die „Betrachtungen über Malerei, Ton- und Bildhauerkunst" 1778 verfaßte, und 1779 dann Hofcaplan zu Kirchberg. Das erste selbstständige musikalische Werk, das er nach dieser Zeit herausgab, war: „Einige der vornehmsten Pflichten eines Capellmeisters oder Musikdirectors (Winterthur 1782). Ihm folgte 1786 „Ueber den Werth der Tonkunst". Desto mehr größere und kleinere Aufsätze aber lieferte er in der Zwischenzeit theils in Meusel's Miscellaneen artistischen Inhalts und dessen Museum für Künstler (z. B. „Ueber die Anspacher Musik", „artistische Bemerkungen auf einer Reise von Augsburg nach München", „Junge Tonkünstler unserer Zeit" u. a.); theils in die musikalische Realzeitung von 1789; u. theils in den musikalischen Correspondenten der philharmonischen Gesellschaft. Auch componirte er Einiges für Clavier, das er selbst sehr fertig spielte, worunter sogar ein Paar Concerte mit Orchesterbegleitung. 1789 kam er als Pfarrer nach Oettingen im Hohenlohe'schen, wo er 1790 das Melodram „Genoveva im Thurme" componirte, und eine neue Auflage jener „20

Componisten" unter dem Titel „Portefeuille für Musikliebhaber mit einer angehängten ästhetischen Abhandlung" besorgte; im Jahre 1793 als Pfarrer nach Landsiedel bei Kirchberg, wo er „die Nacht" von Zachariä als musikalische Declamation fürs Clavier mit willkührlicher Begleitung einer Violine und eines Basses setzte (Darmstadt 1794), auch ein drittes Clavierconcert mit Orchesterbegleitung; und 1795 endlich als Pfarrer nach Rupertshofen bei Kirchberg, wo er am 30sten Mai 1797 starb. Er war ein Mann von tiefer Geistesbildung, gründlichen musikalischen Kenntnissen und lebendigem Schönheitsgefühle. In allen seinen Werken herrscht neben klarer Auffassung und lebendiger Darstellung seines Gegenstandes viel Geschmack in Schilderung und Sprache, der ihn hoch über alles Gewöhnliche erhebt. Er gilt allgemein auch für den Verfasser der musikalischen Almanache, welche in den Jahren 1782, 1783 und 1784 mit der Unterschrift „Alethinopel", „Kosmopolis" und „Freiburg" herauskamen. Geist und Styl dieser Schriften treffen wenigstens mit den seinigen vollkommen überein. Eine ausführliche Geschichte seiner musikalischen Bildung hat er selbst in dem Würtembergischen Repertorium der Literatur von 1783 (Stück 3) mitgetheilt. Dr. Sch.

Jupin, Carl Franz, in Frankreich zu den vorzüglichsten Violinspielern gerechnet, lebt gegenwärtig (Sommer 1836) zu Paris. Er ist zu Chambery in Savoyen am 21sten November 1805 geboren, und studirte die Kunst zu Paris, anfänglich privatim, später aber einige Jahre als Schüler des dortigen Conservatoriums, als welcher er sich durch Fleiß und Talent unter Anderen auch des einflußreichen Baillot's besondere Zuneigung erwarb. Kleinere Reisen, welche er nach vollendeten Studien in Frankreich machte, waren nicht geeignet, seinen Ruf weiter und namentlich auch ins Ausland zu verbreiten. So ward erst von Straßburg aus, wo er bis 1835 mehrere Jahre als erster Violinist im Theater-Orchester lebte, und in dem Jahre von 1834 auf 1835 auch die Direction des Orchesters führte, sein Name in Deutschland bekannt, denn die wenigen Violin-Compositionen, welche man hier wohl schon von ihm sah, verschwanden unter der ungeheuren Masse von Werken anderer schon bekannter und geliebter Meister, so gut sie auch sonst sind, und so empfehlenswerth, namentlich zur Uebung. Mit dem Schlusse des Theaters in Straßburg 1835 (wegen Ausbesserung des Hauses) ging J. nach Paris, wo er als Virtuos dieselbe Achtung wie in Straßburg und an anderen Orten genießt, und auch alsbald eine, obschon noch untergeordnete Stelle als Musikdirector fand. Sein Ton ist sehr rein, sein Bogenstrich leicht und dabei doch sicher, seine Fertigkeit brillant, sein Vortrag geschmackvoll, deutlich und lauter Seele; was aber sein Spiel besonders auszeichnet, ist eine gewisse Volubilität, etwas Grandioses, auch selbst in den zartesten Stellen, und dabei doch äußerst Präcises und Delicates — ein Verein, wie man ihn selten bei jüngeren Virtuosen unserer Zeit antrifft. 17.

Jürgensen, Johann Christoph, ein mehrseitig, auch in der Tonkunst gründlich gebildeter und denkender Clavier-Instrumentenmacher und Clavierspieler, wurde gegen 1754 zu Schleswig geboren und lernte in seiner Jugend das Bäckerhandwerk. Der Sage nach soll er dies bis in sein 30stes Jahr getrieben haben und auch schon Meister gewesen seyn, als er auf einmal das ganze Gewerbe aufgab und eine Instrumentenfabrik anlegte. Indessen scheint er doch frühzeitig schon, wenigstens in seinen Freistunden, sich mit Musik und der Verfertigung von Instrumenten beschäftigt und so eine ihm angeborne große Neigung zur Kunst befriedigt zu haben, wenn auch

sonst nichts Genaues über seine ganze Bildungsgeschichte bekannt ist. Die Gründung seiner Instrumentenfabrik in Schleswig, das er nie verließ, fällt in die Zeit um 1780. Es sind mehrere vortreffliche Claviere aus derselben hervorgegangen. Auch erfand er das sog. Clavecin royal, mit 12 Veränderungen. Für ein Bellesonoreal, das er verfertigte, erhielt er 75 Ducaten, — kein unsicherer Beweis seiner Geschicklichkeit. Diese bezeugt unter Anderen aber auch der Capellmeister Schulz, der ein Clavier von ihm besaß. In der Leipzig. allgem. musik. Zeitung 1803 pag. 699 ff. befindet sich auch ein Aufsatz von ihm über seinen Gegenstand, der gleichfalls Zeugniß ablegt für unser oben über ihn ausgesprochenes Urtheil. Er starb zu Schleswig um das Jahr 1815.

Just, Johann August, geboren um 1750, studirte zuerst bei Kirnberger in Berlin und nachher, um 1770, bei Schwindel im Haag die Musik. Er gehörte zu den fertigsten und bewundertsten Clavierspielern des vorigen Jahrhunderts. Gegen 1780 ward er Hofmusikus des Prinzen Erbstatthalters im Haag, und hier starb er auch im Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Von seinen Compositionen sind viele Sonaten, Trio's, Duo's, Divertissement's und Concerte für Clavier erschienen, welche zum Theil ihres angenehmen Satzes wegen sogar das Glück hatten, in Frankreich und Deutschland nachgedruckt zu werden. Einige Cantaten und Orchestersachen sind Manuscript geblieben. 6.

Justinian I., auch der Große genannt, geboren 483 von unbekannten Eltern, Neffe und Nachfolger (527) Justin's I., Kaiser des oströmischen Reichs, nahm Theil an dem Glücke seines Oheims, der vom gemeinen thrazischen Bauer zum Kaiser aufgestiegen war, und ward später berühmt als Gesetzgeber (Corpus juris), als Besieger der Ostgothen und Vandalen, als Ordner der aufrührerischen Partheien des Circus, als Erbauer der Sophienkirche in Konstantinopel, als Wiederhersteller der Kunstspiele, auch durch seine Vermählung mit der schönen Schauspielerin und Sängerin Theodora, und endlich selbst als Tonkünstler und Kunstbeförderer. Seine ausführliche Geschichte gehört, streng genommen, nicht hieher, findet sich aber in jedem anderen größeren biographischen Werke. Das Troparium oder die Hymne von der Gottheit Christi, wie sie noch jetzt in vielen griechischen Kirchen gesungen wird, ist von seiner Composition. Dann stellte er auch, wie man sagt, auf Antrieb seiner klugen und in buhlerischen Künsten sehr erfahrnen und gewandten Gattin, die Hofämter der Poeten, Declamatoren (maistores), Sänger, Musikmeister (melistaes) und Tänzer wieder her, wodurch der Kunst jener Zeit allerdings ein bedeutender Vorschub geleistet wurde. Er starb am 14ten November 565.

Justinian, Leonhard, ein Venetianischer Nobile, lebte um 1428 und war damals berühmt sowohl als Sprachkenner wie als Musiker u. Componist insbesondere. Er setzte viel erotische italienische Lieder, die zum Aergerniß der Geistlichkeit ganz Italien überschwemmten; um mit dem Clerus sich wieder zu versöhnen, dann auch nicht minder viele und beliebte religiösen Inhalts, von denen sogar noch jetzt einige in den italienischen Kirchen angetroffen werden. Weiteres ist von ihm nicht bekannt.

Justinus à Despons, Carmeliter-Mönch u. Organist zu Würzburg von 1711 bis 1723, gab heraus: „Chirologia Organico-Musica oder musikalische Handbeschreibung, d. i. die Reguln und Exempeln des Manuals oder der Orgelkunst rc.", und „Musikalische Arbeit und Kurtzweil, d. i. kurze und gute Regeln der Componir- und Schlage-Kunst rc." Gerber führt in seinem sog. neuen Tonkünstler-Lexicon die Titel ausführlich an. In beiden

Werken sind als Notenbeispiele auch mehrere vollständige Compositionen von ihm enthalten, und in der Vorrede zu ersterem klagt er, daß auf einer Reise an den italienischen Gränzen ihm alle seit 18 Jahren mühsam ausgearbeiteten Werke geraubt worden seyen.

K.

☞ Alle Artikel, welche man hier unter K. vermissen sollte, sind unter C. aufzusuchen, da, um des Raumes willen, nur in den nöthigsten Fällen besondere Hinweisungen stattfinden durften. d. Red.

Kaa, Franz Ignaz, war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Capellmeister am Dome zu Cöln. 1780 führte er bei der Coadjutor-Wahl des Churfürsten eine Sinfonie seiner Composition auf, die vielen Beifall erhielt, worauf er denn auch mehrere Sinfonien, Quartette, Trio's und Duo's im Haag in den Druck gab. 1783 kündigte er eine zweite größere Sammlung von Sinfonien u. s. w. an, die in monatlichen Lieferungen erscheinen sollte. Ob dieselbe aber zu Stande gekommen, ist eben so wenig als sonst Etwas von ihm bekannt.

Kabaro, der Name einer kleinen in Aegypten u. Abessynien gebräuchlichen Trommel, die unten etwas verengt zuläuft und mit der bloßen Hand geschlagen wird. In einigen Gegenden des Morgenlandes heißt dieselbe auch Hatamo, worunter irriger Weise von Manchen ein von jener Trommel Kabaro verschiedenes Instrument verstanden wird. a.

Kabath, Johann, geb. in Oppeln 1775, studirte, nachdem er sich auf dem dortigen Gymnasium die nöthigen Vorkenntnisse erworben hatte, Theologie, wurde dann Professor in Oppeln, später am Gymnasium zu Breslau und Regens des Convicts; 1818 Director des Königl. Gymnasiums in Glatz, und endlich 1827 Schulrath in Breslau, als welcher er aber schon am 12ten December 1828 starb. Er war ein großer Freund und Verehrer der Musik, dabei auch ein fertiger Clavierspieler und guter Sänger. Durch seine Bemühung um Beförderung und namentlich Beförderung des Gesangsunterrichts in den Schulen, die stets von den eindringlichsten Empfehlungen der Musikübungen begleitet war, hat er einen wesentlichen Einfluß auf die Musikcultur in ganz Schlesien ausgeübt. Der Flor, in welchem unter Anderem der Musik- und insbesondere Gesangs-Unterricht in den Schulen zu Breslau, Glatz, Gleiwitz steht, und in solcher Beziehung eben diese Schulen schon zu Musteranstalten anderer Institute hat werden lassen, ist größtentheils sein Werk, was auch noch jetzt die Schlesischen Musikfreunde dankbar anerkennen. Er gab auch zwei hieher gehörige Abhandlungen heraus: „Ueber den Gesangsunterricht auf gelehrten Schulen" (Glatz 1819) und „Annotationes ad aliquot Quintiliani locos ad docendi artem spectantes" (Breslau 1824).

Käferle, Carl Heinrich, Instrumentenmacher zu Ludwigsburg in Würtemberg, geb. zu Waiblingen im Mai 1768; ein merkwürdiges Genie. Schon am 4ten Tage nach seiner Geburt verlor er durch eine Krankheit das rechte, u. im 4ten Jahre seines Lebens durch einen spitzen Bolzen, den einer seiner Spielkameraden aus einem Blasrohre nach ihm schoß, auch das linke Auge; einen Schimmer von Licht im rechten Auge noch raubte ihm endlich eine unglückliche Operation. So stockblind, beschäftigte er sich, als sein Vater, ein Müller, 1780 nach dem Dorfe Hoheneck bei Ludwigsburg gezogen war, Anfangs zu seiner Unterhaltung mit dem Schnitzen von allerlei kleinen Hausgeräthen. Er verfertigte sich selbst einen Drehstuhl, und versah endlich das ganze Dorf mit Kegelspielen, Spinnrädern und Garnhaspeln, ja er kam so weit damit, daß er seinen Drehstuhl höchst geschickt mit dem Räderwerke der Mühle verband und dadurch seinen Erwerbszweig immer mehr erweiterte. Nach mehreren glücklich vollbrachten mechanischen Unternehmungen, deren weitere Auseinandersetzung nicht hieher gehört, muthete man ihm endlich sogar zu, die Orgelbälge in der Kirche seines Dorfs zu repariren. Das erregte die Lust in ihm, noch das Clavierspielen zu lernen. Sogleich auch verschaffte ihm sein Vater ein Clavier, und kaum hatte ihm der Schulmeister des Orts vier Monate Unterricht ertheilt, als er schon einige Choräle auf der Orgel spielen konnte. Ein Pantalon, den er in einem Gasthofe zu Ludwigsburg, wohin er zufällig gekommen war, spielen hörte, vermehrte seine Liebe zur Musik. Er bat, daß man ihm doch die Mechanik des Instruments auseinanderlege. Es geschah, und nachdem er Alles genau mit den Händen befühlt hatte, kehrte er im Vertrauen auf sein Talent zur Mechanik mit dem kühnen Gedanken nach seinem Dorfe zurück, ein ähnliches Instrument zu verfertigen. Und ungeachtet aller Schwierigkeiten, die sich ihm dabei darbieten mußten, brachte er es schon 1790 zu Stande. Bei einem zweiten Besuche in Ludwigsburg ward er mit einem Tangentenflügel von Spath bekannt. Auch die Mechanik dieses Instruments untersuchte er so genau als möglich, und nicht voll ein Jahr darauf hatte er ein gleiches verfertigt. Beide Instrumente verkaufte er um einen ansehnlichen Preis, und das entschied für seine Zukunft. Er beschloß, sich ganz dem Instrumentenbau zu widmen. Die Stein'schen Fortepiano's, die damals als die vorzüglichsten anerkannt wurden und die kennen zu lernen er Gelegenheit gesucht hatte, nahm er dabei zum Muster. Zuvor aber erfand er sich selbst besondere zweckmäßigere Werkzeuge, und zog dann 1797 als Instrumentenmacher nach Ludwigsburg. Bereits 1799 hatte er fünf solcher Fortepiano's fertig, von welchen ihm das Stück mit 16 Louisd'or bezahlt wurde; nun erweiterte sich seine Fabrik von Jahr zu Jahr, und noch vor 8 bis 10 Jahren galten seine Fortepiano's für die besseren in ganz Deutschland. Er verfertigte deren mit englischer und deutscher Mechanik; überhaupt alle in seiner Kunst gemachten neuen Erfindungen und Entdeckungen wußte er sich bald anzueignen und mit der größten Genauigkeit anzuwenden. Nach seinem Tode, der am 28sten Febr. 1834 erfolgte, übernahm sein Sohn, Friedrich K., seine Fabrik; doch ist von dem Augenblicke an der Ruf der Instrumentenfabrik Käferle in Ludwigsburg leider nicht der früher glänzende geblieben. Des Sohnes Arbeit erreicht hinsichtlich der Vollkommenheit bei Weitem nicht die des Vaters, und es ist daher bei der Wahl oder Beurtheilung eines Instruments aus jener Fabrik wohl auf das Alter desselben zu sehen. Alle Käferle'schen Instrumente, die vor dem Jahre 1828 verfertigt wurden, sind Arbeiten des ewig denkwürdigen, mit wunderbaren Geistesgaben ausgestatteten Vaters; sie zeichnen sich durch Solidität im Bau, guten Ton und

feste Stimmhaltung aus, und wurden einst mit 15 bis 18 Louisd'or nicht zu theuer bezahlt. Jüngere Instrumente aber gehören mehr dem Sohne an, da schon seitdem jener würdige Mann wegen Altersschwäche sich nicht mehr viel und mit der ehemaligen Anstrengung um den Instrumentenbau bekümmern konnte. A.

Käferstein, heißt Keferstein, s. daher dies.

Kaffka (eigentlich Kawka), 1) Joseph, Violinvirtuos, geboren in Böhmen um 1730, kam schon um 1743 in die Fürstl. Thurn- und Taxis'sche Hofcapelle zu Regensburg, wo er auch gegen 1796 starb. Ausgezeichneter als er war sein ältester Sohn — 2) Wilhelm, der als Concertmeister in jener Capelle zu Regensburg 1806 starb. Derselbe gehörte zu den fertigsten Violinspielern und geschmackvollsten Concertisten seiner Zeit. Er componirte auch Vieles für sein Instrument, und mehrere Messen, die zwar größtentheils Manuscript geblieben sind, sich aber dennoch um ihres guten, leichten Styls willen durch Abschriften weit verbreitet haben. Der zweite Sohn von Joseph — 3) Johann Christian, der mit jenem, seinem ältern Bruder, ebenfalls unter des Vaters Leitung die Musik und vornehmlich das Violinspiel studirte, widmete sich vorzugsweise dem dramatischen Gesange. Nach dem Gothaischen Theaterkalender war er 1747 zu Regensburg geboren und betrat schon 1755 zum ersten Male das Theater. Nach seinen eigenen Versicherungen aber ist er erst 1759 geboren, was auch wahrscheinlicher ist, und erhielt er neben der väterlichen Unterweisung auch Unterricht in der Musik von dem berühmten Riepel. Dann war er zuvor einige Zeit als Violinist Mitglied der Fürstlichen Capelle zu Regensburg, und betrat erst 1778 zum ersten Male als Schauspieler und Sänger das Theater, nämlich zu Breslau bei der Wäser'schen Schauspieler-Gesellschaft. Hier in Breslau componirte er außer einigen großen Sinfonien, Messen, Vespern und einem großen Requiem auch folgende kleine Oratorien und Opern: „das Milchmädchen", „Lukas und Hannchen", „die Zigeuner" (von Müller), „der Apfeldieb", „Antonius und Cleopatra", „das wüthende Heer", „So prellt man die Füchse", „Rosamunde" (eigentlich nur ein Melodram), den Prolog „das Fest der Brennen", „Bitten und Erhörung", „die Feier der Gnade des Königs", „der blinde Ehemann", „der Talismann oder der seltsame Spiegel", „der Tod Ludwig's XVI." (Oratorium), „Jesus leidend und sterbend" (ebenso); dann auch einige Ballette und reine Instrumentalstücke. Die schlechteste unter allen jenen Opern ist wohl „Bitten und Erhörung", die 1784 zum ersten Male aufgeführt wurde. Sie ist ein werthloses Machwerk und eine Composition im wahren Sinne des Worts, die aus zusammengereihten Naumann'schen, Gluck'schen, Benda'schen und Schuster'schen Ideen besteht. Und die beste dagegen ist wohl „das wüthende Heer oder das Mädchen im Thurme" (1786). Die Benützung der Volkssage von dem wilden Jäger und die gefällige, auch charakteristische Musik erwarben ihr eine glänzende Aufnahme. Doch nannte die Critik auch sie nur eine mit vielem Glück zusammengetragene Composition. Gegen 1800 ging dieser Kaffka von Breslau weg an das Dessauer Hoftheater, wo er vornehmlich sein früher schon (1783) begonnenes periodisches Werk: „Musikalischer Beitrag für Liebhaber des deutschen Singspiels beim Clavier", wieder zu erneuern und zu verbreiten suchte. Es sind aber nur wenige Hefte davon erschienen. 1803 verließ er die Kunst gänzlich und etablirte sich als Buchhändler in Riga. Nach der Zeit ist nichts Musikalisches mehr von ihm bekannt geworden, als daß er in Riga im Dilettanten- und Privat-Concerte zuweilen noch als Violinspieler, als welcher er in seiner

Blüthezeit einen hohen Rang behauptete, und mit vielem Beifalle mitwirkte. 0.

Kahl, Gotthard Wilhelm, Organist an der Kreuzkirche zu Hirschberg, war der Sohn des Cantors Kahl in Konradswaldau und daselbst 1762 geboren. Von Kindheit auf zur musikalischen Laufbahn bestimmt, reiste er nach Halle, um sich unter dem gründlichen Türk auszubilden. Nach seiner Rückkehr nach Schlesien privatisirte er zuerst eine Zeitlang in Hirschberg, und dann ward er endlich, nach dem Tode seines Schwiegervaters, Gottlob Kuhn, Organist daselbst. Er starb 1824, den Ruf eines fleißigen und tüchtigen Organisten hinterlassend. — Ein anderer, als gründlicher Musiker nicht minder merkenswerther, Kahl war bis 1828, wo er starb, Cantor an der Marien-Magdalenenkirche zu Breslau. Man schätzte ihn daselbst als einen der kenntnißreichsten, geschmackvollsten und zugleich auch praktisch fertigsten Musiker, dem man besonders mehrere der großen Musikaufführungen dort verdankte. Sein Nachfolger und Sohn — Theodor Kahl, der unter des Vaters Leitung ein gleichfalls tüchtiges Musiktalent entwickelte, bildete sich wissenschaftlich auf dem Maria-Magdalenen-Gymnasium in Breslau, und leitete vor seiner Anstellung mehrere Jahre hindurch auch den dortigen academischen Musikverein mit viel Kraft und Geschick. Sein Orgelspiel soll indessen nicht die hohe künstlerische Vollendung, in welcher das seines Vaters glänzte, erreichen.

Kähler, Moritz Friedrich August, Musikdirektor am Pädagogium und Schullehrer-Seminarium in Züllichau und gründlicher Componist, wurde am 20sten Julius 1781 in Sommerfeld, einem Städtchen in Schlesien, geboren, wo sein Vater Stadtphysikus war. Den ersten, aber dabei sehr mangelhaften Unterricht im Clavierspiele erhielt er von dem Organisten Platter, bezog darauf das Gymnasium in Sorau, wo er von dem wackern Organisten Erselius im Orgelspiele unterrichtet wurde, und begab sich aus Unkunde eines zweckmäßigeren Weges 1798 zu dem geschickten Stadtmusikus Thiele daselbst in die Lehre. Hier übte er vorzüglich die Violine und versuchte sich auch bereits in Compositionen. Den ersten Grund zu seiner spätern Ausbildung in der Musik legte er bei dem als Virtuos auf dem Violoncell und Componist bekannten Schönebeck in Lübben, wohin er sich 1802 begeben hatte. Im Herbst desselben Jahres reiste er zu einem Verwandten nach Copenhagen und nahm daselbst Unterricht auf der Violine bei dem Concertmeister Schall, in der Composition beim Capellmeister Kunzen. Im Jahre 1804 kehrte er in seine Heimath zurück und wurde bei dem Grafen von Dohna in Mallmütz bei Sprottau, der eine kleine Capelle unterhielt, als Musikdirector angestellt. Hier lebte er fünf Jahre in glücklichen Verhältnissen, und ging darauf 1809 nach Breslau, wo er 3 Jahre privatisirte. In der Hoffnung, seinen durch Krankheit angegriffenen Körper durch das Landleben zu stärken, nahm er 1812 die ihm angetragene Stelle eines Schullehrers und Organisten in Peterswaldau bei Reichenbach an, und genoß die Freude, seine Erwartungen mit dem besten Erfolge gekrönt zu sehen. Mit dem wackern Organisten Mattern in Freiburg wurde er bald bekannt und vertraut. Auf einer Fußreise zu ihm verrenkte sich indeß Kähler ein Bein und legte dadurch den Grund zu einem bösartigen Uebel am linken Knie, das ihn später, seit 1823, gänzlich am Gebrauche dieses Fußes hinderte. Im Herbste 1815 wurde er als Musikdirector an das Pädagogium und Seminarium in Züllichau berufen, hielt sich in Neuzelle, wohin die Anstalt verlegt wurde, 11 Monate auf, kehrte alsdann nach Züllichau zurück und beschäftigte sich nun mit der Erhaltung eines von ihm

errichteten Singechors, mit der Direction der wöchentlichen Winterconcerte, mit Privatunterricht und mit der musikalischen Ausbildung der ihm anvertrauten Zöglinge des Pädagogiums und Seminariums. Leider wurde dieser äußerst thätige und seine Kunst eifrigst zum Guten fördernde Mann seinem Wirkungskreise viel zu früh entrückt, indem er in Züllichau bereits im Jahre 1834, kaum 53 Jahre alt, starb. Kähler ist ein sehr schätzbarer Componist, der in seinen sorgfältig ausgearbeiteten Werken tiefes Studium der alten wie der neueren Meister, gediegene theoretische Kenntnisse und besonders ein vorherrschendes Talent für geistliche Lieder und Motetten beurkundet. Folgende derselben verdienen hier genannt zu werden: Ein Lehrbuch der Musik „die Anfangsgründe der Musik, für angehende Musikschüler zur häuslichen Wiederholung" (Züllichau bei Darnmann, 1826); 1 Cantate zum Reformationsfeste, insbesondere zur Jubelfeier der Augsburger Confession (1829); 15 vierstimmige religiöse Gesänge mit Orgel oder Pianoforte, nach Belieben, zum Gebrauch für Kirchen und Schulen, oder auch einstimmig für häusliche Andacht; Präludien für die Orgel; die Motette „Jehova, deinem Namen" 2c. (enthalten im dritten Hefte der von J. G. Hientzsch herausgegebenen Sammlung von Gesängen); mehrere geistliche Cantaten, Motetten und andere Kirchenstücke; Veränderungen eines schlesischen Liedes für das Clavier oder Pf.; Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters; mehrere Concerte und Sonaten für das Pianoforte; ein Concert für den Fagott; eine Ouverture für volles Orchester; 3 Duette für Bratsche und Violoncell, Chöre, Duette und Arien (letztere noch Manuscript). v. Wzrd.

Kahlert, August, Doctor der Philosophie und Privatdocent an der Universität zu Breslau, ward geboren daselbst am 5ten März 1807. Zu einer gelehrten Laufbahn bestimmt und erzogen, studirte er zuerst in Berlin die Rechtswissenschaft, und arbeitete, nach vollendeten Studien, vier Jahre lang (bis 1833) als Referendär bei den Gerichten in Breslau. Die Beschäftigungen mit der Kunst aber und namentlich mit der Musik waren ihm zu angenehm und lieb geworden, als daß sie nicht hätten auch entscheidend auf sein ganzes Leben einwirken müssen. Schon die Seele des Knaben hing mit Liebe an der Tonkunst, und so ward sie denn auch von dem Geiste des Jünglings und des Mannes mit ganzer Kraft umfangen. Im Clavierspiele von Hauck und in der Composition von Berner unterrichtet, gewann er einen Vorrath von guten, gründlichen musikalischen Kenntnissen, und erreichte eine Tiefe der Einsicht in das eigentliche Wesen der musikalischen Kunst, daß manche günstige Verhältnisse und namentlich mehrere größere Reisen in den letzten Jahren nicht anders als nur höchst vortheilhaft und vollendend auf seine musikalische Bildung wirken konnten. Der Wunsch, Künstler zu werden, ward durch den Ernst der gelehrten Studien gehemmt, und ging endlich in die Beschäftigung mit der ästhetischen Seite der Musik über, welche durch seine jetzige academische Stellung um so mehr seines Amtes wird. Mehrere Literatur-historische Schriften, welche er bereits herausgegeben hat, übergehen wir. Für die Musiker sind mehrere seiner zerstreuten Novellen, insbesondere aber die „Blätter aus der Brieftasche eines Musikers" (Breslau 1832), von hohem Interesse, in welchem letzteren Werke er jedoch Manches mit glühendem Enthusiasmus verfochten hat, was er sicherlich jetzt schon bedeutend ermäßigen möchte. So namentlich seine darin enthaltene Charakteristik Spohr's und Anderes. An den beiden Leipziger musikalischen Zeitungen und an der „Cäcilia" nahm er ebenfalls seit den letzten 3 Jahren den thätigsten Antheil. Es sind mehrere treffliche sowohl

ästhetische, als historische und critische Aufsätze von ihm darin enthalten, welche unser obiges Urtheil über ihn zur Genüge fest begründen, wie z. B. in der „Cäcilia" Bd. 16 pag. 235 ff. „Ueber die Bedeutung des Romantischen in der Musik". Auch hat er bereits einige musikalische Compositionen für Pianoforte drucken lassen, die, wenn er sie selbst auch nur für Dilettanten-Arbeiten betrachtet wissen möchte, dennoch Spuren eines auch derartigen künstlerischen Berufs genug enthalten, um nicht bedauern zu müssen, daß er nicht längst schon auch auf diesem Gebiete der Musik sich mit mehr Thätigkeit und Streben versuchte und dem größeren Publikum zeigte. Möchte ihn dieser eben so ehrlich als warm ausgesprochene Wunsch dazu veranlassen! Dr. Sch.

Kainz, Marianne, vor 10 Jahren eine unserer bedeutendsten dramatischen Sängerinnen, ward um 1800 geboren und in Wien von den besten dasigen Meistern gebildet. Hier betrat sie auch 1817 zum ersten Male das Theater, und ihr Ruf als anmuthige Sängerin stieg schnell und verbreitete sich bald über ganz Deutschland. Daher unternahm sie denn auch 1819 schon ihre erste Kunstreise durch dasselbe, auf der sie sich vielen Beifall erwarb, doch auch den Beweis lieferte, daß sie ärmer war an eigentlich schönen Mitteln, denn verständig und künstlerisch gewandt in deren Benützung. In einem noch höheren Grade von Vollkommenheit trat diese Eigenschaft bei ihr hervor, als sie 1825 aus Italien zurückkehrte, wohin sie 1821 gereist war, und in der Zeit namentlich auf den Theatern zu Mailand und Florenz zum öfteren mit seltenem Glücke gesungen hatte. Sie gehörte zu der Zahl deutscher Sängerinnen, welche in jener Zeit es gleichsam darauf angelegt zu haben schienen, den auf Kunstfertigkeit stolzen Italienern auch Achtung vor deutscher Kraft und Volubilität abzugewinnen. 1826 und 1827 sang sie auf den Theatern zu Hannover, Cassel, Stuttgart rc. Damit beschloß sie aber auch die glänzendste Epoche ihrer künstlerischen Laufbahn. Uns wenigstens ist seit dem Jahre 1828 nichts mehr von ihr bekannt geworden, was das Gegentheil vertheidigen ließe. Sie theilte das Schicksal so Vieler, die, weil sie durch bloße Fertigkeit schnell zu einem gewissen Glanze sich emporschwangen, zuletzt nun auch Alles in diese Fertigkeit setzen, unbesorgt um die schnellere oder langsamere Abnützung, um die mehr oder weniger große Kräftigkeit und Dauerhaftigkeit der Mittel. st.

Kaiser oder Kayser, P. L., ein Componist und für seine Zeit fertiger Claviervirtuos aus dem Ende des vorigen und Anfange des jetzigen Jahrhunderts, war 1756 zu Frankfurt am Main geboren und lebte zu Winterthur in der Schweiz, von wo aus er auch mehrere größere Reisen nach Italien machte. Er schrieb besonders viele Lieder und Gesänge, worunter „Empfindungen vor Gluck's Bildnisse". Ueberhaupt scheint er sich Gluck vornehmlich zu seinem Vorbilde gewählt zu haben, da sich in mehreren seiner Werke die deutlichsten Anklänge an jenen großen Meister finden. 1781 erschien von ihm eine Weihnachts-Cantate; dann Mehreres für Clavier, besonders Sonaten, mit und ohne Begleitung anderer Instrumente. Ein eigenes musikalisches System, welches er entworfen haben soll, ist nie öffentlich bekannt geworden. — Ein anderer Kaiser, Pater Istrid K., war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Mönch in einem schwäbischen Kloster, und ward damals zu den besseren und fleißigen Kirchencomponisten gezählt; doch ist von allen Werken, so viele er auch geschrieben haben mag, unsers Wissens keins auf unsere Zeit gekommen.

Kaiserly Krikuhr, ein Armenischer Sänger der neueren Zeit, wahrscheinlich zu Constantinopel, denn dort erschien 1794 sein erstes Werk

über armenische Kirchenmusik, „Nuwukarann" betitelt; und auch das ebendaselbst, aber ohne Namen, 1803 erschienene und gleichen Gegenstand behandelnde Werk „Aerharann" wird ihm zugeschrieben. Das armenische Gesangbuch „von den heiligen Vätern verfaßt" jedoch, das auch schon mehrmals für sein Eigenthum gehalten wurde, kann nicht von ihm seyn, denn das kam schon 1742 zu Constantinopel heraus, und auf jenem erstgenannten Werke ist er ausdrücklich als Verfasser genannt.

Kalbitz, Carl, geboren in Großneuhausen in Thüringen, wo sein Vater Lehrer war. Der Unterricht, welchen K. im Fache der Musik genoß, war von keiner Bedeutung. Sein Talent blieb in dieser Hinsicht fast ganz sich selbst überlassen. Er bildete sich auf dem ehemaligen Lyceum zu Buttstädt, so wie späterhin in Weimar, zum geschickten, überall eigenthümliche Intentionen verfolgenden Lehrer, und wurde 1824 als Cantor nach Buttstädt u. 1827 zum Lehrer an der Bürgerschule nach Jena berufen, in welche er alsbald den Gesangsunterricht als Lehrgegenstand einzuführen bemüht war. 1828 stiftete er den dasigen bürgerlichen Sängerverein, welcher von ihm bis 1831 geleitet wurde, wo er, durch Spaltungen und Mißverständnisse veranlaßt, die Direction desselben an Cantor Kemmlein abgab. Im Jahre 1829 unternahm er die Herausgabe des Archivs für Kirchenmusik, in dessen bisher erschienenen Heften manche werthvolle Beiträge enthalten sind. Auch gab der übrigens auch als Musiklehrer sehr thätige Mann eine practische Singschule und mehrere Hefte kleiner Uebungsstücke fürs Clavier heraus. Sein Bruder — Carl K., geb. 1802, gebildet durch Töpfer in Weimar wurde 1826 Cantor in Dornburg an der Saale. 1832 führten ihn zufällige Verbindungen, in Jena angeknüpft, nach Odessa, wo er gegenwärtig (1836) Vorsteher der dortigen Kaiserl. Musikanstalt seyn soll. Arbeiten von ihm sind bisher nicht bekannt geworden. K. S.

Kalcher, Johann Nepomuk, seit 1798 Hoforganist zu München, ward geboren zu Freising 1766 u. von dem dasigen Hoforganisten Berger zuerst im Clavier- und Orgelspiele unterrichtet. Gegen 1790 aber wandte er sich nach München und ward ein Schüler von dem berühmten Grätz (s. d.). Dieses damals überaus hoch geschätzten Mannes wegen hielt er sich auch länger in München auf, als es anfänglich seine Absicht gewesen war, und durch ihn, oder doch hauptsächlich dessen Empfehlung, ward er denn endlich auch als Hoforganist daselbst angestellt. Für Clavier hat er im Ganzen Wenig geschrieben: einige Concerte und Sonaten; dagegen aber mehr Lieder, und Messen und Sinfonien, die zum öftern in seiner Kirche mit vielem Beifalle aufgeführt wurden. Sein Orgelspiel soll in seiner Blüthezeit ausgezeichnet gewesen seyn, weniger fertig zwar als kräftig und rein, aber eben deshalb auch dem erhabenen, würdigen Style mehr angemessen, über welche Vorzüge der Gebildete, tiefer Fühlende und Kenner gern die brillante Fertigkeit entbehrt.

Kalkbrenner, Christian, der Vater des folgenden weltberühmten Claviervirtuosen, wurde geboren zu Cassel am 22sten September 1755. Sein Vater, Michael, war Stadtmusikus daselbst; doch ließ derselbe ihn erst in seinem 15ten Jahre das Clavierspielen anfangen, worin später der Hof- und Stadtorganist Becker sein Lehrer wurde. Im Violinspielen unterrichtete ihn Carl Rodewald. Noch nicht 17 Jahre alt ward er daneben Chorsänger bei der damaligen französischen Oper in Cassel. Die Gelegenheit, die sich ihm als solchem darbot, die Opern-Partituren durchzustudiren, ließ er nicht unbenutzt vorübergehen, sondern schöpfte mit Fleiß aus dieser reichen Quelle,

wobei Becker ihm stets mit väterlichem Rathe zur Seite stand. Bald gelangte er dadurch zu einer ziemlichen Fertigkeit im reinen Satze, und um so schmerzlicher mußte es daher für ihn seyn, daß der neue Theaterdirector, Marq. de Luchet (1775), ihm nicht allein den ferneren Gebrauch der Partituren verbot, sondern ihn auch seines Dienstes entließ. Diesen erhielt er jedoch schon 1777 wieder, als er dem Landgrafen eine große Sinfonie von seiner Composition überreichte. Nun schrieb er fleißig und gab auch Verschiedenes in den Druck: Lieder, Claviersonaten u. dergl. Eine wohlgelungene Messe, die ihm vom Landgrafen Urlaub zu einer 2jährigen Reise nach Frankreich und Italien verschaffen sollte, ward heimlicher Weise unterdrückt, wie überhaupt sein ganzes ehrliches Streben nach weiterer Ausbildung an dem Neide des weniger kräftigen Talents ein großes Hinderniß fand. Von der filharmonischen Gesellschaft zu Bologna aber, an welche er dieselbe schickte, erhielt er dafür das Diplom eines Ehrenmitglieds und die Versicherung, daß die Messe bei ihrer Aufführung sehr gefallen habe. Mit Auflösung der Capelle zu Cassel 1785 faßte er zuerst den Entschluß, das Studium d. M. ganz aufzugeben; als ihn aber 1788 die Königin von Preußen zu ihrem Capellmeister ernannte, nahm er dasselbe von Neuem wieder auf. Er ging nach Berlin, schrieb hier zuerst eine „Theorie der Tonkunst", wovon aber nur der erste Theil erschien, und dann auch einen „kurzen Abriß der Geschichte der Musik", der, französisch und deutsch, aber erst 1792 erschien, und ursprünglich eine Abtheilung des 2ten Theils jenes ersten Werkes ausmachen sollte. 1790 berief ihn der Prinz Heinrich von Preußen, Bruder Friedrichs des Großen, zu seinem Capellmeister nach Rheinsberg, in welcher kleinen märkischen Stadt derselbe eine ausgezeichnete Capelle unterhielt. Als solcher componirte er zuerst wieder viele und verschiedene Claviersachen, mit und ohne Begleitung, von welchen jetzt noch manche aus guten Gründen unter seines Sohnes Namen verkauft werden; dann machte er 1796 eine Reise nach Italien und schrieb nach seiner Rückkunft die Opern „Democrit" und „Lanassa". Nach dem Tode des Prinzen 1799 ging er nach Paris, woselbst er als Chordirector und Singlehrer bei der großen Oper angestellt ward, folgende Opern „Olympie", dann „Scene de Pygmalion", „Scene de Chants d'Ossian", welche beide in der Societé philotech. dort mit vielem Beifalle aufgeführt wurden, und endlich noch „le Chant triomphal pour la pompe funèbre du général Hoche" componirte und aufführte. Er starb auch dort am 10ten August 1806. Das einzig Schöne, durch welches sich alle seine Compositionen besonders auszeichnen, ist ein überaus gefälliger, anmuthiger Gesang. Im Uebrigen aber sind sie, die Reinheit und Regelfestigkeit des Satzes abgerechnet, nicht gegen Verdienst bald wieder vergessen worden. Wie wir gesehen haben, fehlte es ihm in seiner Jugend, wo sein Talent aufzukeimen anfing, an gutem, erhebendem Unterrichte, und ward ihm auch jede Aufmunterung und Gelegenheit genommen, sich zu dem Künstler zu bilden, zu welchem die Natur offenbar die gesundesten Keime in ihn gelegt hatte. S.

Kalkbrenner, Friedrich. Nicht leicht würde sich ein Name auffinden lassen, der so an die rapiden Entwickelungen und Fortschritte jeder Art der Leistungen erinnerte, welche unsere Zeit charakterisiren, als der dieses berühmten Pianofortespielers. Denn, hätten wir vor ein oder zwei Jahren den gegenwärtigen Aufsatz geschrieben, so würden wir ihn vielleicht folgendermaßen begonnen haben: Kalkbrenner ist derjenige unserer Virtuosen, welcher an der Spitze der, bis auf einen kaum noch zu erhöhenden Grad ausgebildeten, Mechanik des Pianofortespiels steht, und damit

zugleich den feinsten, geistreichsten und elegantesten Vortrag verbindet. In diesem kurzen Zeitraume aber hat das Clavierspiel wiederum eine so völlig andere Richtung, einen so durchaus neuen Aufschwung genommen, daß wir jetzt diesen berühmten Virtuosen gewissermaßen schon als einer vergangenen Zeit angehörig betrachten müssen, der, wenn wir das Clavierspiel nach seinen Heroen, von Clementi ab, in Perioden theilen wollten, als der Namengeber der vorletzten Periode erscheinen würde. Wir hätten sodann eine Clementi'sche, eine Dusseck-Cramer-Wölflsche, eine Field-Berger'sche, eine Hummel'sche, eine Kalkbrenner-Moscheles-sche und jetzt eine Chopin-Lißt'sche; ja vielleicht indem wir schreiben ist durch die außerordentlichen Erfolge eines Thalberg und des fast noch gar nicht gekannten Wiener Clavierspielers Henselt, der Alles übertrifft, was wir bisher gehört, wiederum eine neue Aera bezeichnet, die jetzt erst zu keimen beginnt. Indem wir somit von vorne herein die Stellung bezeichnet haben, welche wir unserem Virtuosen anweisen können, und uns somit nicht verschlossenen Auges gegen das, was vor und nach ihm bedeutend ist, zeigen, hoffen wir das Zutrauen unserer Leser für die Unpartheilichkeit unserer Ansicht über diesen Meister gewonnen zu haben. Obwohl ein Deutscher von Namen und Geburt (aus Cassel), hat Kalkbrenner doch seine Ausbildung fast durchweg in Paris erhalten. Nach dem Tode des Prinzen Heinrich von Preußen nämlich ging sein Vater (s. d. vorherg. Art.) nach Paris und er wurde Schüler des Conservatoriums, und erhielt seinen Unterricht im Pianofortespiel durch Adam und in der Composition durch Catel. Der Knabe zeigte ein ganz ausgezeichnetes Talent und große Beharrlichkeit, besonders für diese Kunst; und im Jahre 1802, als er noch nicht vierzehn Jahre alt war, erhielt er bei der öffentlichen Prüfung der Zöglinge des Conservatoriums den ersten Preis des Clavierspiels und zugleich den ersten in der Composition für dieses Instrument. Nachdem der Ehrgeiz des jungen Virtuosen so einen mächtigen Sporn erhalten hatte, warf er sich nur noch mit desto größerer Beharrlichkeit auf seine fernere Ausbildung, und übte sich namentlich mit dem sogenannten Handleiter, einer Erfindung, um den Fingern selbstständige Stärke zu verschaffen, auf welche wir später, wenn von Kalkbrenner's Clavierschule die Rede seyn wird, zurückkommen wollen. Der Beifall, den er in Paris fand, bewog ihn, eine Reise durch Deutschland zu machen, wo indessen die damaligen Kriegszeiten theils der Musik nicht sehr günstig waren, theils auch noch die Erinnerung an ältere große Spieler, wie z. B. Dusseck, sich sehr lebendig erhalten hatte, so daß der jüngere Virtuos wenige Spuren dieser Reise zurückgelassen hat. Er ging hierauf nach London, wo er sich durch die Spieler aus Clementi's Schule, unter denen vorzüglich Cramer genannt werden muß, noch weiter ausbildete, und hier im Zeitraume von wenigen Jahren einen großen Ruf, und ein großes Vermögen gewann. Durch Beides gehörig unterstützt kehrte er nach Paris zurück, und machte von dort aus im Jahre 1823 und 1824 eine große Kunstreise durch Deutschland, durch welche er seinen Ruf als Clavierspieler auf dem ganzen Continente ausbreitete. Er ließ sich zu Frankfurt, Leipzig, Dresden, Berlin, Prag, Wien und vielen andern Städten hören und ärndtete überall den außerordentlichsten Beifall ein. Ein Harfenist Namens Dizy, der sich in seiner Begleitung befand, hatte sein Talent dadurch völlig in Schatten gestellt und wurde kaum bemerkt. In Wien war zu jener Zeit gerade die Sontag im Aufblühen begriffen, und die Verwandtschaft beider ausgezeichneten Talente brachte eine Verbindung derselben für das Leben sehr nahe; indeß mochten

Beide wohl noch eine Zeitlang der Annehmlichkeiten in voller Freiheit genießen wollen, welche der Besitz eines so glänzenden Talentes in so reichem Maaße gewährt, und so gingen denn Beide wieder den eigenen Lebensweg, bis andere Verhältnisse ihre Laufbahn gänzlich trennten. Kalkbrenner kehrte nach Paris zurück, wo er ohne Nebenbuhlerschaft der erste Virtuose auf seinem Instrumente war: ein Ruhm, den ihm zu jener Zeit in Europa nur zwei Männer streitig machten, Hummel und Moscheles, von welchen jedoch den ersten das Alter vom Schauplatze entfernt hat, der zweite, wie es uns scheinen will, in seiner Ausbildung gegen Kalkbrenner nicht nur still stand, sondern sogar zurückschritt. Im Jahre 1830 etwa muß K. der erste Clavierspieler Europa's genannt werden. Er verheirathete sich in Paris, und trat als Gesellschafter in die Pleyel'sche Pianoforte-Fabrik ein, welche außerordentlich schöne Instrumente liefert, indessen doch mit den Wiener u. anderen Instrumenten gleicher Qualität nicht Preis zu halten vermag. Siehe Fortepiano. Auch scheint dieser Theil der industriellen Thätigkeit K's nicht ganz glückliche Resultate zu haben, wie es denn eine oft wiederholte Erfahrung ist, daß der Virtuose seinen Kreis streng festhalten soll; auch Clementi, Romberg u. m. A. hätten fast auf commerziellem Wege wieder eingebüßt, was sie auf artistischem gewonnen hatten. Im Jahre 1834 machte K. eine abermalige Reise nach Deutschland, und ließ sich wiederum an verschiedenen Orten, unter anderen in Berlin und Hamburg, hören. Er stand jetzt auf der höchsten Stufe seiner Ausbildung als Virtuos, die in der That eine außerordentliche genannt werden muß. Es scheint hier der Ort zu seyn, ihn in dieser Beziehung zu charakterisiren. Er hat es sich namentlich angelegen seyn lassen, sich zu einer Virtuosität auszubilden, die als regelrechte zur Norm für Jeden dienen kann; dies ist in der Weise zu verstehen, wie z. B. Cicero's Schreibart als höchste Leistung im Sprachgesetzlichen auch zum Gesetze werden kann, nicht so Tacitus, dessen Styl eine eigenthümliche Production des Genius ist. K's große Kunst besteht daher darin, so zu spielen, daß es schwer wird, ihm das Leichteste nachzuspielen: ein Resultat, welches sich niemals eher erreicht, als bis man es dahin gebracht hat, daß einem das Schwerste leicht geworden ist. Mit unendlicher Geduld hat er die gleichmäßigste Stärke der Finger, u. dadurch den vollendetsten, tonvollsten Anschlag erreicht. Er hat sich ferner eine solche Sicherheit in der Ueberwindung aller Schwierigkeiten erworben, daß es schwerlich eine geregelte mechanische Aufgabe giebt, die er nicht so ruhig, so beherrschend löste, daß man glauben sollte, er habe das Leichteste unter den Händen. Seine Kunst, den Ton aus dem Instrumente zu ziehen, ist unnachahmlich. Aus Rücksichten (die wir eben nicht loben wollen) wählte er zum öffentlichen Vortrag in Berlin statt der vortrefflichen Kisting'schen Instrumente sehr schlechte Wiener Fabrikate; allein er behandelte sie so meisterhaft, daß sie (obwohl er nicht hindern konnte, daß sie sich ihm unter den Händen verstimmten) vortrefflich klangen; namentlich weiß er alle gesangvollen Stellen ausgezeichnet schön vorzutragen. Der Charakter dieses ebenmäßig ausgebildeten, dabei aber doch alle Schattirungen des Vortrags von der zartesten Grazie bis zum energischesten Feuer entwickelnden Spieles zeigt sich auch in seinen Compositionen für das Instrument. Alle Schwierigkeiten, die er setzt, liegen, so brillant sie sind, bequem in der Hand; er schreibt schwer, aber niemals unangenehm für den Spieler, sondern so, daß Jeder, der seine Vorstudien gehörig gemacht hat, mit Tonleitern, gebrochenen Accorden, Octavengängen, Staccato auf einem Ton, Doppelgriffen u. s. w. Bescheid weiß, die Kalkbrenner'schen Compositionen fast sämmtlich vom Blatt

spielen kann; nur auf den Grad der Vollendung, mit dem es geschieht, kommt es alsdann dabei an, und da erst zeigt sich die Schwierigkeit der so leicht scheinenden Leistung. Dies die Lichtseite des Kalkbrenner'schen Spiels. Die Schattenseite desselben ist die, daß eine eigentliche Tiefe des Gefühls oder ein genialer, großartiger Vortrag nicht an ihm bemerkt wird, so zart und graziös man auch seine melodische Auffassung, so rapid und energisch man seine Passagen nennen muß. Als Componist ist Kalkbrenner nur für sein Instrument bedeutend geworden. Er hat gegen 150 Werke dafür geschrieben; die vorzüglichsten derselben sind folgende: Zuerst 4 große Clavier-Concerte, nämlich op. 61, D-Moll; sodann op. 85, E-Moll; op. 107, C-Dur; endlich op. 127, A-Dur. Unter diesen ist das berühmteste das Concert in D-Moll, welches, wie kein einziges sonst in neuerer Zeit nach dem A-Moll-Concerte von Hummel, ein Lieblingsstück der Virtuosen und des Concert-Publikums geworden ist. Es verdient den ihm gegebenen Vorzug mit vollem Rechte, sowohl durch die brillanten, eigenthümlichen Passagen, als durch den schönen Gesang und die geschmackvolle Orchester-Behandlung. Am nächsten schließt sich demselben das neueste Concert an, welches Kalkbrenner auf seinen letzten Reisen überall zu spielen pflegte. Außer diesen vier Concerten existiren von ihm mehrere andere große Clavierstücke mit Orchester-Begleitung, die für den öffentlichen Vortrag berechnet sind. Wir machen von denselben nur folgende namhaft: Fant. et Var., op. 72, F-Dur; Variationen auf „God save the King", op. 99, D-Dur; Adagio und Allegro, op. 102, As-Dur; Le Rêve, große Fantasie, op. 113, Fis-Moll. Fast alle diese Stücke sind auch anders arrangirt herausgekommen, als z. B. für kleines Orchester, für Streichquartett, für 2 Pianoforte's zu 4 Händen 2c. Auch für Cammermusik, jedoch immer mit Hinzuziehung des Pianoforte's, hat K. mancherlei Werthvolles geschrieben, als Quatuor op. 2, D-Dur; Quintuor op. 30; Var. brill. mit Streichquartett op. 112, Es-Dur; ein Trio op. 14, As-Dur; eine Sonate mit Flöte, oder Violine und Violoncelle ad libitum, op. 39, B-Dur; gr. Trio op. 84, D-Dur. Die Compositionen für das Pianoforte allein, welche dieser Meister geliefert hat, sind äußerst zahlreich, ungerechnet diejenigen, welche, ursprünglich mit Orchester oder sonstiger Begleitung componirt, für dasselbe arrangirt sind, unter welchen letzteren besonders die Sachen zu vier Händen sich befinden. In diese Form sind auch einige Duo's für Pianoforte und Violine (oder Flöte), die er mit Lafont gemeinschaftlich herausgegeben hat, gegossen, wie man dies ausführlicher in den musikalischen Verlags-Catalogen nachsehen kann. In Beziehung auf die Werke für das Pianoforte allein muß man einen Haupt-Unterschied machen; sie zerfallen nämlich in solche, welche er blos der Mode und dem modernen Publikum zu gefallen schrieb, und in solche, wobei ihn ein höherer Kunstberuf leitete, der, etwas Ausgezeichnetes und Eigenthümliches für sein Instrument zu liefern. Was die ersten anlangt, so bestehen sie meistentheils in Rondo's, Capriccio's, sogenannten Fantasien, Divertissements, Variationen und dergleichen galanten Formen mehr; sie sind eine artige Modewaare, werden aber auch mit der Mode verschwinden. Höheren Werth haben einige Sonaten, unter welchen wir op. 4, op. 13, op. 35 und op. 42 namhaft machen. Besonders zeigt eine derselben, welche Cherubini dedicirt ist, daß K. auch im ernsteren und größeren Style Werthvolles zu schreiben im Stande ist, und daß ihn nur, wie so Viele, die Lockungen der Welt und ihre Vortheile so häufig auf andere Pfade führten, die weniger zum Tempel des Nachruhms als zu dem Ruhme der Gegenwart leiten. Das wichtigste seiner Werke haben wir uns bis zuletzt erspart;

es ist seine Clavierschule, nebst den dazu gehörigen Etuden. Auf dieses Werk hat er den größten Fleiß verwendet und, da es erst vor wenigen Jahren erschienen ist, ihm die Erfahrungen seines ganzen Lebens zum Grunde gelegt. Es geht besonders darauf hinaus, den Weg der Uebung allgemein zu machen, welchen Kalkbrenner selbst gegangen ist. Die Vorübungen bestehen mithin darin ganz besonders, daß man rein aus dem Fingergelenk spielen muß. Zu dem Ende ruht das Handgelenk auf der etwas über der Höhe der Unter-, und etwas unter der der Ober-Tastatur angeschraubten schon oben erwähnten Handleiste, wodurch verhindert wird, daß der Arm den Druck der Finger verstärkt, weshalb alle Kraft des Anschlags rein aus der elastischen Stärke der letzteren hervorgeht. S. Handbildner. In dieser Stellung der Hand sind überdies Uebungen vorgeschrieben, wobei 4 Finger die Tasten ruhend festhalten, der 5te (abwechselnd Daum, 2-, 3-, 4ter und kleiner Finger) den Ton schnell hinter einander anzuschlagen hat. Dieses System wird konsequent durchgeführt und mit allen sonst in Clavierschulen vorkommenden praktischen Uebungen wie theoretischen Belehrungen verbunden. In letzterer Beziehung hat das Werk ebenfalls viel Eigenthümliches (z. B. die Definition der Tonleiter), worauf wir indessen hier nicht näher eingehen können. Die der Schule angefügten Etuden sind interessante Compositionen an sich, und Meisterstücke in Beziehung auf den mechanischen Zweck. Wir machen dabei nur auf eine Fuge für die linke Hand allein, welche Kalkbrenner mit einer unglaublichen Kraft und sicheren Hervorhebung der einzelnen Stimmen spielt, aufmerksam. Hiermit schließen wir die Mittheilungen über einen noch in voller Frische der Jahre lebenden Künstler, dessen reges Vorwärtsstreben es nicht als unmöglich erscheinen läßt, daß er sich, um den Rang des Ersten zu behaupten, noch jetzt in die Bahnen der jüngeren Virtuosen wirft, die auf seinen Schultern einen noch schwindelnderen Bau aufzuführen trachten. So viel ist gewiß, daß wenn Kalkbrenner auch nicht die Aera des Clavierspiels von 1830—40 mehr beherrscht, er doch als der Koryphäe des vorhergehenden Jahrzehntes zu betrachten ist.

L. Rellstab.

Kallenbach, C. F. G., zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Organist an der heil. Geist-Kirche zu Magdeburg, machte sich schon in den letzten 80er Jahren als fleißiger und gefälliger Lieder-Componist bekannt. Die meisten seiner damaligen Werke erschienen bei Rellstab in Berlin, und gegen 1796 veranstaltete er zu Magdeburg eine vollständige Sammlung aller seiner bis dahin componirten Lieder und Gesänge, unter dem Titel: „Oden und Lieder zum Singen beim Clavier für ungeübte und geübte Sänger und Spieler". Ueberhaupt hat er sich von jeher mehr der Vocal- als Instrumental-Composition gewidmet, u. gewiß nicht ohne genaue Beurtheilung seines Talents, das offenbar in der Behandlung selbst einzelner Instrumente durchaus keine Kraft entwickelt. Man erkennt dies am deutlichsten aus seiner Oper „das Schattenspiel an der Wand", und dem Zwischenspiele „Ehestandsscenen", in welchen die Vocalparthien weit über die der Instrumente hervorragen sollen. Seine „Zwerchfell-Erschütterungen und Lieder der Freude", wie „frohe Lieder zur Unterhaltung", waren einst Lieblingsstücke unserer lebensfrohen Dilettanten. Alle seine Lieder und Clavierstücke, unter welchen letzteren auch viele vierhändige, hier aufzuzählen, halten wir ihres der Mehrzahl nach doch nur unbedeutenden Kunstwerths wegen nicht der Mühe lohnend u. für Raum verschwendend.

Kallinicos, s. Callinicos, wo statt dessen aber irrig Callnicos gedruckt worden ist.

Kalliope, s. **Calliope**.

Kalliwoda, Joh. Wenzel (nicht Wilhelm), wurde am 21sten März 1800 zu Prag geboren, kam in seinem 10ten Lebensjahre in das dortige Conservatorium der Musik und genoß den Unterricht dieser trefflichen Anstalt bis in sein 16tes Jahr. Darauf wurde er Mitglied des Prager Theater-Orchesters, in welcher Stellung er bis in sein 22stes Jahr blieb und sich während der Zeit im Violinspiele vervollkommnete. 1822 unternahm der junge Virtuos seine erste Kunstreise nach München und wurde daselbst überaus freundlich aufgenommen. Hier hatte er auch das Glück, dem kunstsinnigen Fürsten von Fürstenberg bekannt zu werden, welcher ihn zu seinem Capellmeister in Donaueschingen ernannte. Noch in demselben Jahre trat er sein neues Amt an und vermählte sich sogleich mit einer hübschen Pragerin aus der Familie der berühmten Schauspielerin Bonnetti. Seitdem lebt er hier in jeder Hinsicht glücklich, so daß er mehrere ehrenvolle Anträge neuer Aemter, die ihn auch dem Theater näher gebracht hätten, ausschlug. Indeß hat er mehrere Kunstreisen, namentlich nach Leipzig, unternommen und sich überall, wohin er kam, Freunde erworben, die er eben so sehr seinem freundlichen und anspruchlos geraden Wesen als seinem äußerst gemüthlichen Violinspiele verdankt. Sein Orchester hat er immer mehr gehoben und sich als Componist, besonders in Instrumentalwerken, sehr thätig erwiesen. Seine ersten Compositionen wurden 1825 gedruckt. Sie bestehen in allerlei Unterhaltungsstücken für das Pianoforte allein und mit der Violine, unter welchen von beiden Arten auch schon einige bedeutendere sind; aus Concertwerken für die Violine, die, wie verschieden sie auch benannt sind, sämmtlich eingänglich, zeitgemäß und nicht übertrieben schwierig gehalten sind; aus Ouverturen für das ganze Orchester, die fast ohne Ausnahme einen leichten, gefälligen Fluß mehr südlicher als nördlicher Weise an sich tragen, nicht selten an italienische Art gränzend, doch so, daß sie tüchtiger und kunstvoller instrumentirt und überhaupt besser gehalten sind. Er hat sich auch mit einer Oper versucht, von welcher wir aber nichts Genaues wissen. Am höchsten steht er aber offenbar im Höchsten der Instrumentalmusik, in der Sinfonie, deren erste zu Leipzig 1826 mit außerordentlichem Beifalle aufgenommen wurde. Mit Recht wird an ihr eigenthümlicher Gang nach Mozarts Vorbilde, sichere und fließend contrapunktische Schreibart, reell Vollstimmiges und meisterliche Haltung gepriesen. Man vergl. Leipzig. allg. musikal. Zeitung 1827 S. 177. Von Leipzig aus verbreitete sich der Ruhm seines Namens schnell; fast überall gab man diese und seine nachfolgenden Sinfonien zur größten Freude des Publikums. Es sind bis jetzt 4 Sinfonien durch den Druck öffentlich bekannt gemacht worden, die ihm so zur Ehre gereichen, daß man ihn unbedingt unter die ersten jetzt lebenden Sinfonienschreiber rechnen muß. S. **Sinfonie**. Er ist noch jung, kann und wird noch Vieles für die Kunst leisten. Die Gesellschaft des holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst hat ihn zu ihrem Verdienstmitgliede erhoben. **G. W. Fink**.

Kallmus, s. **Calmus**.

Kalwitz, s. **Calvisius**.

Kamaleddinus, Abulphadhl Giaphar Ben Thalab Aladphavi, ein arabischer musik. Schriftsteller, hinterließ im Manuscript: „Opus quadripartitum de spectaculis et Musices usu; Censura et Judicium Doctorum inscriptum, wie Cahirus in seiner Bibl. arab. hisp. T. I. pag. 483 art. MCCXL meldet, wo es noch davon heißt: Codex pereleganter exaratus die

16 Gemadi prioris, anno Egirae 679. Er soll darin hauptsächlich auch gegen das Verbot der Musik eifern.

Kambra, K., lebte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zu London, ward von dort aus aber für einen deutschen Tonkünstler, und zwar aus Sachsen gebürtig, ausgegeben. Leider ist über sein äußeres Leben bis jetzt nichts Genaues bekannt geworden. Gerber meint, er habe sich seine guten musikalischen Kenntnisse auf einer großen Reise erworben, die ihn auch nach China führte. Wenigstens befindet sich im deutschen Merkur 1796 Stück 1 Nr. 4 ein Chinesisches Blumenlied von ihm in unsern Noten gesetzt, und auch einiges Lesenswerthe über chinesische Musik; und dann erschien auch 1800 von ihm zu London „II original Chinese Songs „Moo-Lee-Chwa et Higo Highau“ for the Fortepiano“. Seine übrigen Compositionen bestehen meist in Claviersachen: Rondo's, Variationen, Potpourri's Sonaten rc. Unter den Varationen sind auch welche über eine beliebte Hornpipe. Die zahlreichsten unter allen sind Sonaten; ob sie aber auch, wenn wir sie streng als Sonaten betrachten, die besseren sind, dürfte wohl bezweifelt werden. 14.

Kameradschaft. Wie vor Zeiten die Trompeter sich unter einander Kameraden zu nennen pflegten, so hießen sie auch die Innung oder gewissermaßen Zunft, welche sie unter sich errichtet hatten, die Kameradschaft. Nur diejenigen von ihnen wurden dazu gerechnet, welche wirklich die Trompeterkunst (s. Trompeter) zunftmäßig bei einem zünftigen, d. h. zu der Kameradschaft gehörigen Trompeter erlernt hatten.

Kaminski, ein Polnischer Componist und von seinen Landsleuten einst sehr geschätzt, blühete um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Als Kirnberger in Warschau war, wo K. lebte, wurden Beide Freunde, und ihre Unterhaltungen über die Kunst erregten bei Letzterem eine solch' leidenschaftliche Liebe zur Theorie der Musik, daß er nicht selten bei Nacht das Bett verließ, um auf seinem Monochorde Untersuchungen über die Kirnberger'sche Temperatur anzustellen. Besorgt für seine Gesundheit verbrannte deshalb endlich seine Frau das Monochord, was aber auch die Ursache eines langen häuslichen Unfriedens wurde. Leider ist nicht mehr über ihn bekannt geworden. Lwe.

Kamm, Rechen, heißen alle Einschnitte oder Fächer, worin ein zur Orgel gehörender Theil in seiner Bewegung gerade erhalten werden soll, z. B. sehr lange Abstracten, damit sie nicht schlottern oder gegen einander sich reiben und Geräusch machen können; ferner die Stecher unter den Tasten, bei Druckwerken, — sie laufen auch in Kämmen oder Rechen.

Kammel, Anton, Violinist, blühete in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, und war aus der Grafschaft Waldstein in Böhmen gebürtig. Sein Herr, der Graf Waldstein, der ein großer Musikfreund war und bei dem jungen Kammel, als dieser ihm mehrere Male auf der Violine vorspielte, seltene Talente zur Kunst entdeckte, schickte ihn frühzeitig zu weiterer Ausbildung nach Italien. Er ging direct nach Padua, wo damals Tartini lebte, dessen Unterricht er eine Zeitlang genoß. Nach Prag zurückgekehrt erregte sein Spiel die allgemeinste Bewunderung; besonders rühmte man seinen zarten, rührenden Vortrag des Adagio. Doch nicht lange blieb er dort, und nach Vollendung einer Reise durch Deutschland, auf welcher er zwar nur sehr Wenig von sich hören ließ, wandte er sich nach London, wo er Anfangs zwar nicht sehr gefallen wollte, nach einiger Zeit jedoch sich viele Freunde erwarb, Mitglied der Königl. Cammermusik wurde, eine reiche

Dame heirathete und endlich gegen 1788 starb. Hier in London hat er auch ziemlich alle Compositionen, welche wir von ihm besitzen, herausgegeben. Sie bestehen ohngefähr in 3 Dutzend Violinduo's, wohl eben so vielen Violintrio's, 2 Dutzend Violinquartetten, 6 Violinconcerten, eben so vielen Sinfonien und Claviertrio's, mehreren Messen und einigen Instrumentalstücken, die sich alle besonders durch einen angenehmen Gesang auszeichnen, und von denen einige auch in Amsterdam und im Haag gedruckt worden sind. Ungleich mehrere sind aber Manuscript geblieben. 0.

Kammer, dasselbe was Cancelle (s. d.).

Kammerconcert, s. Concert.

Kammergedact, s. Gedact.

Kammerkoppel, war in älteren Zeiten ein Manubrium, durch dessen Anzug die Tastatur einer Orgel so verändert wurde, daß sie im Cammerton (d. h. um einen Ton tiefer) spielte. Höchst wahrscheinlich waren die Abstracten nur so an die Tasten angehängt, daß sie vermöge eines Zuges abgelöst und um 1 Taste oder auch um 2 tiefer angehängt werden konnten. Eine solche Koppel befand sich in der Domorgel zu Naumburg und in der Stadtkirchenorgel zu Merseburg. Wäre sie noch vorhanden, so wäre eine Bekanntmachung ihrer Einrichtung wünschenswerth. Klein, in seinem Lehrbuche der theoretischen Musik S. 180, sagt, daß der Orgelbauer Völker an der Orgel zu Arnstadt eine Vorrichtung erfunden habe, durch welche sowohl Manuale als auch Pedale, nach und nach, um 4 halbe Töne transponirt werden könnten.

Kammerloher, s. Cammerloher.

Kammermusik. Durch die Verschiedenheit, in welcher man die Musik bei ihrer allmähligen Entwickelung und Verbreitung gebrauchte, gestaltete sich nach und nach auch, und ganz von selbst, ein verschiedener Styl derselben, dessen Gränzen sich indessen nirgends ganz genau bestimmen lassen. Von der Kirchenmusik, welche unstreitig die älteste Gattung von Musik ist, sonderte sich nach und nach die Theatermusik ab, so wie mit Erweiterung der Kunst auch nach und nach das allgemeine Verlangen rege wurde, nicht blos religiöse, welche jene bezweckt, sondern auch moralische Empfindungen, die diese zu erregen vornehmlich zum Zwecke hat, durch sie ausgedrückt und in den Menschen rege gemacht zu wissen. Beide Gattungen von Musik aber, die Kirchen- und die Theatermusik, waren von jeher, wie auch noch jetzt, vorzugsweise nur zu öffentlichem Gebrauche bestimmt, und lassen in mancher Beziehung auch gar keine andere Anwendung zu. Der Privatgebrauch der Musik mußte daher nothwendig noch eine dritte Gattung erzeugen: die Kammermusik, die gewissermaßen einen Vereinigungs- oder Vermittelungspunkt zwischen der Kirchen- und Theatermusik bildet, von beiden sich Etwas aneignend, das wiederum ein besonderes characteristisches Ganze gestaltet. Doch darüber das Nöthige unter dem Artikel Styl, wo alle jene 3 Arten von Musik hinsichtlich ihres inneren und äußeren Charakters vergleichend und unterschieden einander gegenüber gestellt werden. Der Name Kammermusik kommt daher, weil vordem nur große Herren an ihren Höfen sich so privatim mit Musik unterhalten zu lassen pflegten, und nur den ihnen zunächst Stehenden den Zutritt dazu gestatteten. Diejenigen, welche die Musik ausführten, hießen daher auch Kammermusiker, Kammersänger, Kammervirtuosen &c., wie noch jetzt die vorzüglicheren Mitglieder Fürstl. Capellen als zu besonderer Auszeichnung ihres Talents. Heutzutage jedoch, wo in den gebildeten Ländern der Erde die Musik unter allen Ständen verbreitet ist, möchte der Name nicht mehr recht

passend erscheinen, und man könnte, wenn man unter Kammermusik im weiteren Sinne die weder theatralische noch kirchliche M. versteht, zwischen Concertmusik, welche auch in größerem Raume wie jene und ebenfalls öffentlich ausgeführt wird, im Gegensatze zu Kammermusik im engeren Sinne, welche dann diejenigen Tonstücke begreift, die für Zimmer u. Privatzirkel sich eignen u. keines vollen Orchesters, sondern nur einiger Stimmen oder Instrumente bedürfen, z. B. Streichquartette u. dergl., u. endlich zwischen Volksmusik, welche dann auch Tänze und Volkslieder in sich begreifen würde, einen Unterschied machen. Nehmen wir aber das Wort in seiner gewöhnlichen Bedeutung und in seinem allgemeineren Gebrauche, die Kammermusik in ihrer von Alters her üblich gewordenen Erscheinung, so haben wir hier im Allgemeinen nur noch darüber zu bemerken, daß sie zunächst mit der theatralischen zwar den weltlichen Gebrauch stets gemein hatte, aber dieser Gebrauch früher niemals ein öffentlicher wurde, und daß sie sonach nicht für ein großes Publikum, sondern eigentlich nur für Kenner und Liebhaber bestimmt war. Und hierauf beruht denn auch im Grunde nur die Eigenthümlichkeit des Kammerstyls. Die Musik, welche nur für einen kleineren Raum, und nur für Kenner und Liebhaber zunächst berechnet war, wurde feiner ausgebildet, schwieriger, auch künstlicher, weil im kleineren Raume Manches sich mit Vergnügen hören und unterscheiden läßt, was im größeren Raume wirkungslos verschwindet, und weil Componisten, die für die Kammer schrieben, mehr Fertigkeit und Uebung im Hören bei ihren Zuhörern voraussetzen durften. Freilich ist dieser Unterschied zwischen Kammer- und Theatermusik jetzt fast ganz verschwunden. Doch rechnet man auch jetzt noch zur Kammermusik vornehmlich nur Sinfonien, Concert-Ouverturen, Instrumental-Concerte, Concert-Arien (das wären die Tonstücke unserer oben vorgeschlagenen Concertmusik als Kammermusik im weiteren Sinne des Worts), Sonaten, Duo's, Trio's, Quartette ꝛc. für Gesang und Instrumente, Variationen, Notturno's, Serenaden, Harmonien (Harmoniemusiken) ꝛc. (als Cammermusik im engeren Sinne). Das Eine, was die neuere Kammermusik von der älteren beibehalten und augenscheinlich noch weiter ausgebildet hat, ist die größere und sorgfältigere Ausarbeitung in Hinsicht auf mechanische Fertigkeit. Diese, aber auch nur diese ist der Glanz der heutigen Kammermusik; im Uebrigen, wahrlich! will sie sich, einzelne Ausnahmen übergangen, wenig mehr unterscheiden von der Theatermusik oder diese von jener. Man sehe den oben angezogenen Artikel und Instrumentalmusik.

Kammermusikus, s. den vorherg. Artikel und Titulatur. An einigen Höfen pflegen nur diejenigen Musiker der Capelle Kammermusiker genannt zu werden, die wirklich in der Kammermusik, d. h. den Hofconcerten, öffentlich auftreten und nach Verlangen des Fürsten auftreten müssen.

Kammerregister, s. Gedact.

Kammersänger, ist ein jeder bei einer Fürstl. Capelle angestellter Sänger für geistliche und weltliche Concertmusik. In neueren Zeiten versehen in der Regel die an Hofbühnen angestellten Opernsänger (s. d.) zugleich den Dienst der Concertsänger. Auch ist der Name Kammersänger oft eine bloße Titulatur Fürstl. Gunstbezeugung ohne weitere dienstliche Verpflichtung. S. über das Weitere die Art. Concert, Kammermusik, Sänger, Bühnensänger und die dahin gehörigen.

Kammerstimme, s. Gedact.

Kammerstyl, s. Kammermusik und Styl.

Kammerton. Vergl. den Art. **Chorton.** Vor etwa 80 Jahren noch war Kammerton, d. h. eigentlich die Stimmung der zur Kammermusik nöthigen Instrumente (jetzt aber die allgemein, als Norm, übliche Instrumentenstimmung), die mit den damaligen Blasinstrumenten gleich hoch stehende Stimmung, welche nur einen Ton tiefer war als der Chorton. Aus mancherlei Gründen, und vornehmlich um dem Tone der Streichinstrumente mehr Kräftigkeit zu geben, ist er aber, wie aus dem angezogenen Artikel zu ersehen, immer mehr hinaufgeschraubt worden; doch auch wieder hinsichtlich seiner Höhe an verschiedenen Orten verschieden. Eine allgemeine Normalstimmung, wie sie unter Anderen Scheibler mit Recht schon oft vorgeschlagen hat, haben wir noch nicht. Er nimmt die Kammertonstimmung zu 400 Schwingungen auf eingestr. a an; nach Gottfr. Fischer's Berechnung ist die Stimmung des Berliner Theaters von 437, der großen Oper zu Paris von 431, des Theaters Feydeau daselbst von 428, und des ital. Theaters von 424 Schwingungen auf a in einer Secunde. Der Kammerton oder **Capellenton,** wie ihn Einige auch nennen, des Berliner Theaters ist also unter diesen 4 der höchste, aber eben seiner enormen Höhe wegen bei Weitem nicht der allgemeinste. Man sehe über das Weitere noch d. Art. **Stimmung.**

Kammervirtuos, dasselbe was **Kammermusikus,** insofern er nämlich Virtuos auf seinem Instrumente ist. Vergl. auch den Artikel **Virtuos.**

Kämpfer, berühmter Contrabaßspieler, war in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts Fürstl. Bathiani'scher Kammermusikus und aus Breslau gebürtig. Um 1786 machte er eine große Kunstreise mit seinem voluminösen Instrumente durch Deutschland, auf der er sich einen bedeutenden Ruf erwarb. Auch die Viola soll er vortrefflich zu behandeln gewußt haben.

Kanal, Windrohr (Schlauchrohr ist die veraltete Benennung), **Windröhre,** ist die sich in jeder Orgel befindliche, aus 4 Brettern, gleichgültig ob in 4 gleichen oder ungleichen Seiten, mit Leim und hölzernen Nägeln winddicht zusammengesetzte Röhre, welche von den Bälgen den Orgelwind empfängt und ihn zu den Windkästen der Orgel führt. Die Kanäle zerfallen in drei Arten, als 1) in den Hauptkanal; dieser kann ungetheilt oder getheilt seyn, s. **Hauptkanal** und auch **getheilter Kanal.** 2) In Nebenkanäle; diese erhalten den Wind vom Hauptkanale und führen ihn zu den Windkästen. Jede Orgelabtheilung bedarf eines Nebenkanales oder auch, wenn es ihre Größe verlangt, deren zwei; in diesen befindet sich das zu jeder Abtheilung gehörende Sperrventil, der Tremulant, und auf ihnen die Schwebung oder der Bock. 3) In Kniestücke, siehe **Gebrochener Kanal.** Die Weite der Kanäle muß sich nach der Quantität und Größe der vorhandenen Stimmen richten. Bei zu weiten Kanälen wird der Wind lockerer, als er in den Bälgen ist, verliert also an Elastizität, welcher Verlust, wenn er sehr bedeutend wäre, unbestimmte und nicht hinlänglich prompte Ansprache der Pfeifen im Gefolge haben würde. Sind die Kanäle zu enge, so wird der Ton schwindsüchtig, die Orgel windstößig und schluchzend. Beim ersteren Falle ist dem Uebel durch schwerere Balggewichte abzuhelfen, im letzteren Falle aber nur durch neue und weitere Kanäle. Die Bestimmung ihrer rechten Weite wurde von Töpfer in seiner Orgelbaukunst nach mathematischen Grundsätzen (S. 99, 289, 292, 311) festgesetzt. Winddichtigkeit ist ein Haupterforderniß der K., weshalb sie von Innen

nicht nur mit heißem Leim und Bolus zwei bis drei Mal sorgfältig ausgestrichen, sondern die Verbindungen des Hauptkanales mit den Nebenkanälen, so wie diese unter sich u. mit den Kniestücken, auch doppelt u. glatt beledert werden müssen. Zu jedem Windkasten ist ein Nebenkanal nöthig, dessen Windeinfall gehörig weit seyn muß und in der Mitte des Windkastens angebracht wird. Zwei Einfälle werden so geführt, daß der eine auf die Baßabtheilung, der andere in die Mitte der Lade fällt, weil erstere mehr Wind als letztere bedarf. Viele Schriftsteller, aber wenige Orgelbauer, haben die falsche Meinung, daß der Orgelton prompter und kräftiger wird, wenn die Bälge, folglich auch die Kanäle, so nahe als möglich an der Orgel liegen, weil eine weite Entfernung Schwächung des Windes im Gefolge habe. Wenn das Letztere nun gleich richtig ist, so beträgt diese Schwächung auf etwa 50 Fuß Entfernung doch noch keinen ganzen Grad. Verlangt es daher die Lokalität, daß die Bälge von der Orgel ziemlich weit entfernt gelegt werden müssen, so vermehre man nur die Balggewichte um so Viel, als nöthig ist, den verlangten starken Wind im Windkasten zu erhalten, wo es dann bei übrigens regelrechter Arbeit weder an einem kräftigen Orgeltone, noch an prompter Ansprache der Pfeifen, welche beide Eigenschaften mit aus der Stärke des Windes hervorgehen, fehlen wird. Ueber verjüngt oder pyramidalisch laufende Kanäle, welche dem Schluchzen der Orgel entgegenwirken, s. „Beschreibung einer in der Kirche zu Perleberg aufgestellten Orgel" von Wilke, pag. 24.

Kanalventil, s. Contraventil.

Kandler, Franz Sales, K. K. Feldkriegsconcipist in Wien, geb. den 23sten August 1792 zu Kloster-Neuburg in Unterösterreich, wurde, von seinem Vater, der das Schullehreramt bekleidete, musikalisch unterrichtet, 1802 als Sängerknabe der Hofcapelle im Kaiserl. Königl. Convicte aufgenommen; absolvirte dort die Humaniora, hörte Philosophie und die Rechte an der Wiener Universität, und sicherte sich durch Informiren u. Correpetiren seinen Lebensunterhalt. 1815 erhielt er einen Staatsdienst bei dem Hofkriegsrath, welcher ihn 1817, bezüglich seiner Sprachkenntniß, nach Venedig übersetzte, 1821 aber zur Kaiserl. in Neapel stationirten Armee beorderte. Begünstigt durch einen 10jährigen Aufenthalt dort sah K. nunmehr den lange genährten Wunsch realisirt, und konnte seine früher schon begonnenen geschichtlichen Forschungen selbst in der Tonkunst Heimathland berichtigen, ordnen, ergänzen und erweitern. So ließ er es sich denn besonders angelegen seyn, alle in den Archiven und Bibliotheken zu Venedig, Mailand, Bologna, Rom, Neapel u. s. w. noch aufbewahrten und zugänglichen Kunstdenkmäler aus Italiens Blüthenzeit kennen zu lernen, sorgfältig zu studiren, den Musikzustand jener Glanzperiode mit kritischer Sonde zu prüfen und die Resultate seiner gesammelten Erfahrungen durch mehrere kleinere, in verschiedene Journale von Zeit zu Zeit eingerückte Abhandlungen zu veröffentlichen und der wißbegierigen Mitwelt als schätzbare historisch belehrende Beiträge vorzulegen. Im Jahre 1826 mit Beförderung wieder nach Wien zurückberufen, fiel K. als eines der ersten Opfer der kaum erst ausgebrochenen Cholera, und zwar am 26sten September 1831 im drei Meilen fernen Curorte Baden, wohin er nach einer schweren, glücklich überstandenen Krankheit, zur körperlich-geistigen Erholung, zur gänzlichen Genesung und zum Wiedergewinnen der verlorenen Kräfte sich begeben hatte. Er war Ehrenmitglied mehrerer filharmonischen Gesellschaften, besaß überhaupt eine wissenschaftlich vielseitige Bildung, gründliche theoretisch-practische Musikkenntnisse, eine gewandte Schreibart, einen durch eifriges Studium geläuterten Ueberblick, und würde

ganz bestimmt in der Folgezeit unter den musikalischen Schriftstellern und Kritikern eine nicht unbedeutende Rangstufe eingenommen u. zu behaupten gewußt haben. Folgende seiner Werke sind im Druck erschienen: „Abhandlung über Hasse (Adolfo il Sassone) und über seine Werke" (2 Auflagen, italienisch in Venedig 1820); „Ueber den Musikzustand in Rom; desgl. in Neapel" (Beiträge zu verschiedenen Zeitschriften in Wien, Leipzig, Paris rc.); Zerstreute Aufsätze, ästhetisch-biographischen Inhalts, für die Leipziger und Wiener allgem. musikal. Zeitung in den Jahrgängen 1818 bis 1831; „Ueber das Leben und die Werke Palestrina's", nach Baini bearbeitet, als Nachlaß herausgegeben, mit einer Vorrede und Anmerkungen begleitet von R. G. Kiesewetter (Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1834). 81.

Kanne, Friedr. August, geboren den 8ten März 1778 zu Delitsch in Sachsen, studirte Theologie und Medicin, widmete sich aber bald ausschließend den schönen Wissenschaften und vorzugsweise der Tonkunst; ging im ersten Decennium des laufenden Jahrhunderts nach Wien, wo er an dem Fürsten Joseph von Lobkowitz einen großmüthigen Mäcen, und unter dessen gastlichem Dache ein sorgenfreies Asyl fand, abwechselnd dichtete und componirte; vortheilhafte Musikmeisterstellen annahm und aus unverträglicher Laune wieder verließ; Critiken schrieb, die letzten Jahrgänge der Wiener musikal. Zeitung redigirte; trotz seines Vielwissens aber oftmals mit Mangel und Dürftigkeit kämpfte; zuletzt für wenige Groschen Leichen- und Hochzeits-Carmina anfertigte, und endlich, als Folge ungeregelter Lebensweise, den 16ten December 1833, jeden ärztlichen Beistand verschmähend, indem er noch zuvor die Schenkstube besuchte, am Gedärmbrand starb. K. war, wie Langer treffend ihn characterisirt, ein wunderliches Genie, ein kräftiger Centaur, in dem Geist und Menschlichkeit in stetem Ringen begriffen waren; der, obgleich von den Göttern reich begabt, doch stets das Ende eines Camoens und Keppler vor Augen sah; der, wie Hoffmann, auf den Bierbänken den Unsterblichen Audienz gab, wie Ducange aus der Hefe des Volkes seine Begeisterung schöpfte, und dem vollsten Wortsinne nach mit der Flasche in der Hand dem Tod in die Arme sank. Wohl verstand er es, Kunstwerke gründlich zu beurtheilen, obschon seine eigenen Arbeiten keineswegs correct waren; nie, im vielbewegten Leben, lernte er, durch sein Talent zu erwerben, und weniger noch mit dem Erworbenen hauszuhalten; stets blieb er ein Spielball des Augenblicks, sein Wahlspruch: „wie gewonnen, so zerronnen"; aus falschem Ehrgeize darbte u. hungerte er lieber, ehe er einem Freunde sich anvertraute oder seine Feder einem Geschäfte lieh, das gerade eben ihm nicht gefiel; er war ein guter, diensigefälliger Mensch, aber voll Eigenheiten, apprehensiv im höchsten Grade, und selten nur obsiegte die bessere Hälfte. Seine poetischen Erzeugnisse gehören nicht hieher; außer vielen Liedern, Cantaten, Balladen, Sonaten, einer Messe und Sinfonie rc. setzte er für die Bühne folgende Opern, Singspiele und Dramen: „die Elfenkönigin"; „Orpheus"; „Miranda"; „die Belagerten"; „deutscher Sinn"; „Sappho"; „die eiserne Jungfrau"; „Lindana"; „Malvina"; „Schloß Theben"; „der Untergang des Feenreichs"; „die Zauberschminke"; zu mehreren derselben verfaßte er auch zugleich das Gedicht, und Einzelnes ist durch den Druck bekannt geworden. 81.

Kannengießer, J. J., in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts K. Preußischer Kammermusikus zu Berlin, war vorher aber, um 1755, ehe er in K. Dienste kam, daselbst bei dem Prinzen von Würtemberg angestellt. Er soll ein tüchtiger, wenigstens für seine Zeit sehr fertiger Clavier- und Violinspieler gewesen seyn, und auch manches Beachtens-

werthe für seine Instrumente gesetzt haben, wovon wir aber Wenig mehr besitzen. Das Berliner Publikum schätzte ihn besonders als einsichtsvollen Gesangslehrer, und die Duette für Sopranstimmen, Romanzen rc., welche er herausgegeben hat, lassen wohl einen Grund für dieses Urtheil finden.

Kanon. I. Der Kanon ist eine Gattung der polyphonen Musik, in der eine zweite oder mehrere Stimmen den Gesang der ersten Stimme Schritt für Schritt nachahmen, während die erste selbst noch im Vortrage desselben begriffen ist, so daß allmählig alle Stimmen gleichzeitig mit diesem Gesange beschäftigt sind, jede aber mit einem andern Theile desselben. Stellen wir uns vor, daß die erste Stimme einen Gesang vortrage, dessen Inhalt wir mit ABCD bezeichnen. Nachdem die erste Stimme den ersten Theil ihres Gesanges, A, beendigt hat und zu B übergegangen ist, beginnt die zweite Stimme mit A. Wenn die erste auf C und die zweite Stimme auf B übergegangen ist, tritt eine dritte mit A ein. So würde nun ein Kanon von vier Stimmen über diesen Inhalt folgende Gestalt haben:

1. A. B. C. D — A. B. C. D.
2. ...... A. B. C. D — A. B. C. D.
3. .... A. B. C. D. — A. B. C. D.
4. .... A. B. C. D — A. B. C. D.

Jede Stimme hat hier denselben Inhalt, nämlich den Satz ABCD zweimal nach einander vorzutragen. Da aber eine Stimme der andern in je spätern Momenten sich anschließt, so treffen stets verschiedene Theile des gemeinschaftlichen Satzes auf einander: erst BA, dann CBA, zuletzt DCBA. Hier haben wir das Bild eines Kanons vor uns und begreifen sogleich Sinn und Zweck der ganzen Kunstform. Es ist kein anderer, als: einen einzigen Gedanken von einer voranschreitenden Persönlichkeit (der ersten Stimme) allen andern vorstellen zu lassen, und diese anderen nach einander so dafür zu gewinnen, daß sie sich eine nach der andern laut dazu bekennen, eine nach der andern sich der Offenbarung der ersten Stimme genau und vollständig anschließt; die größte Einmüthigkeit bei vollkommener Sonderung der theilnehmenden Personen, die wohl im Ganzen übereinstimmen, in jedem einzelnen Momente aber jede ein Anderes auszusprechen haben, und doch auch dies wieder in harmonischer Uebereinstimmung mit dem, was in demselben Momente die anderen Stimmen vorbringen. — II. Betrachten wir unser Schema genauer, so finden wir an ihm Gelegenheit, uns die näheren Verhältnisse des kanonischen Satzes deutlicher zu machen. Wir sehen 1) daß jede Stimme, nachdem sie den ganzen Satz mit D beschlossen hat, unmittelbar wieder von vorn mit A beginnt, so daß der achte Moment gleichen Inhalt mit dem vierten hat, nämlich DCBA. Es ist klar, daß wir unter diesen Umständen zum dritten Male und beliebig oft den Anfang hätten wiederholen können. Ein solcher Kanon heißt daher auch ein unendlicher. Dasselbe wäre der Fall, wenn nach dem ersten D nicht unmittelbar, sondern erst nach einer kleinen Pause wieder von A begonnen würde; man kann sich denken, daß die Pause gleichsam ein Theil von D wäre, und sie würde auch als solcher durch alle Stimmen laufen. Nun aber kann ein Kanon auch so eingerichtet seyn, daß nach Vollendung des Gesanges (bei D) der Wiederanfang (bei A) nicht möglich, folglich der Schluß nothwendig ist. In diesem Falle heißt er ein endlicher Kanon. 2) Der Kanon sey ein endlicher oder unendlicher, so muß in der Regel uns daran liegen, ihn, wie jedes Kunstwerk, bestimmt u. befriedigend abzuschließen, also im Verein aller Stimmen; nicht aber ihn (wie im Schema) sich wieder vereinzeln,

von vier auf drei, dann auf zwei Stimmen und zuletzt auf eine einzige herunterkommen zu lassen. Es bleibt also nichts übrig, als irgendwo, wenn die vier Stimmen vereint sind, willkührlich abzubrechen, oder, wenn man in dieser Weise keinen genügenden Schluß findet, einen freien Schluß anzuhängen. 3) Nehmen wir das Schema nur bis zum Wieder-Anfang von A, bis zu dem trennenden Gedankenstriche, als geltend an, so sehen wir, daß die einzelnen Theile des Gesanges ihre Stellung zu einander nicht ändern. B steht immer über A, C immer über BA, D immer über CBA. Nehmen wir aber das ganze Schema als geltend, so ändert sich dies; jeder Theil des Gesanges erscheint bald über, bald unter den drei andern, z. B. A im vierten Momente unter, und im fünften über BCD. Es ist also jeder Theil des Gesanges, jeder unserer vier Sätze zu jedem andern bald eine obere, bald eine untere Stimme geworden, und dies ist nur ausführbar nach den Gesetzen des doppelten, drei- und mehrfachen Kontrapunkts (vergl. die Art. Kontrapunkt und Doppelter Kontrapunkt). Erst diese Weise der Abfassung läßt das Wesen des Kanons sich vollenden; denn wenn man, um den Umkehrungen zu entgehen, früher abbricht, so tritt eine Stimme nach der anderen vom Kanon ab, ehe die anderen ihren Gesang vollführt haben. Gleichwohl behauptet sich auch die andere Weise des Kanons als eine bestimmt kennbare und sinnvolle Kunstform. Kanons nun, deren Stimmen umkehrungsfähig (also nach den Gesetzen des doppelten oder mehrfachen Kontrapunkts entworfen) sind, nennt man eigentliche oder strenge Kanons, die anderen uneigentliche, oder freie, oder auch Scheinkanons. Freie Kanons werden auch wohl solche genannt, die nicht jeden Schritt der anführenden Stimme genau beantworten, sondern gelegentlich statt einer Terz eine Secunde oder Quarte u. s. w. nehmen. Die meisten Kanons, die man in Opern anzubringen beliebt, sind freie. 4) Nur willkührlich haben wir im Schema die gewöhnliche Zahl von vier Stimmen angenommen. Es ist klar, daß möglicher Weise schon zwei Stimmen zu einem Kanon genügen, aber auch mehr als vier Stimmen dazu genommen werden können. In dieser Hinsicht theilt man die Kanons in zwei-, drei-, vier-, mehrstimmige. Eben so willkührlich haben wir anscheinend die Oberstimme vorangehen lassen; der Kanon kann, wie die Durchführung in der Fuge (vergl. d. Artikel), mit jeder beliebigen Stimme anheben, und die übrigen Stimmen in beliebiger Ordnung folgen lassen. — III. Wenden wir uns nun zum eigentlichen K. hin, so fragt sich, nach welcher Art des Kontrapunkts er entworfen werden soll. Daß man nach jeder Art, nach dem Kontrapunkt der None, Dezime u. s. w. eben so wohl, als nach dem der Octave Sätze in kanonischer Form abfassen kann, ist aus dem Art. Doppelter Kontrapunkt klar. Aber, abgesehen von den Schwierigkeiten der meisten jener Kontrapunkte, kommt es ja bei dem Kanon zunächst auf das Verhältniß der übrigen Stimmen gegen die erste an, darauf, daß sie derselben Schritt für Schritt nachfolgen, und wie sie dies thun, ob früher oder später, über oder unter derselben, genau oder frei; und besonders, ob auf denselben Stufen oder nicht. Alle diese Verhältnisse bedürfen nun, um sich darzustellen, jener zwangvollen Kontrapunkte nicht, die ohnehin in der Umkehrung den Satz fremder, unkenntlicher erscheinen lassen, mithin das Wesen des Kanons, genaue Nachfolge, eher verbergen als fördern. Man bedient sich daher in der Regel des Kontrapunkts der Octave zur Abfassung der Kanons. Nun aber können die Folgestimmen den Anfang der ersten auf jeder beliebigen Stufe beginnen, auf der Prime, Octave, Secunde u. s. f. Hiernach ergeben sich folgende Arten

des Kanons: 1) Kanon der Prime; 2) Kanon der Octave; 3) Kanon der obern oder untern Secunde; 4) Kanon der obern oder untern Terz; 5) Kanon der obern oder untern Quarte; 6) Kanon der obern oder untern Quinte; 7) Kanon der obern oder untern Sexte; 8) Kanon der obern oder untern Septime; endlich, wenn die Folgestimmen in verschiedenen Intervallen auftreten, erhalten wir 9) den gemischten Kanon. Daß die Secunde und die obere Septime, die obere Terz und untere Sexte ꝛc. dieselben Tonstufen sind, bemerkt man sogleich; es sind daher nur obige neun Arten des eigentlichen Kanons möglich. Hier



sind zu besserer Veranschaulichung einige gedrängte Anfänge kanonischer Sätze; bei a ein Kanon im Einklange, bei b ein Kanon in der Octave, bei c in der (obern) Secunde, bei d in der (obern) Quarte, bei e in der untern Quarte oder obern Quinte; letzterer ein solcher, in dem die Stimmen Schlag auf Schlag (Tacttheil, Viertel auf Viertel) eintreten, auch Canone al sospiro oder enger Kanon genannt. Der gemischten Kanons kann es mehrere Unterarten geben, je nachdem man die Stimmen in diesen oder anderen Intervallen einführt; wir suchen den Anfang eines solchen gemischten Kanons bei



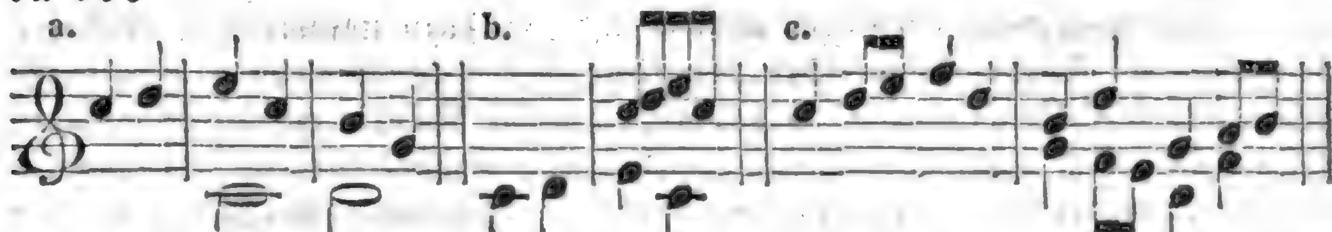
in dem die Stimmen in verschiedenen Zeiträumen und Intervallen — in der Unterquarte, Obersecunde (None) und Obersexte — nachfolgen. Bei allen diesen Kanons folgt Abfassung und Umkehrung den Gesetzen des Kontrapunkts der Octave; der Kanon im Einklange bedarf nicht einmal immer Rücksicht auf diese Gesetze, denn durch die Umkehrung seiner Stimmen (der ersten in die zweite u. s. w.) werden, wie man oben an a sehen kann, nicht einmal neue Verhältnisse hervorgebracht. — IV. Die Ausarbeitung aller dieser Arten des Kanons wird auf folgende Art unternommen. Man setzt in der ersten Stimme einen kleinen Satz, oder auch nur ein Motiv fest, überträgt es auf die erwählten Stufen in die zweite Stimme, und führt nun die erste gegen das in der zweiten Stimme notirte erste Motiv fort. Soll eine dritte, vierte Stimme zutreten, so wird am gehörigen Orte das erste, dann das zweite Motiv in diese ferneren Stimmen übertragen, der

Gesang der erstern dagegen fortgeführt und so der ganze Kanon von Motiv oder Satz zu Satz zu Ende geführt, nämlich bis auf einen Punkt, wo man ohne bestimmteren Schluß abbricht, oder auf den Anfang zurückgekommen ist, oder einen freien Schluß anhängen will. Bei dem Kanon in der Octave wird auch wohl ein ganzer Satz als erster Abschnitt angenommen, und zu demselben eine zweite, dritte Stimme u. s. w. erfunden; dann aber werden diese drei oder mehr Sätze so geordnet, wie sie sich auch zwei- oder dreistimmig ꝛc. brauchbar erweisen und zu einem zusammenhängenden Gesang an einander hängen lassen. Dieser Gesang wird nun vom ersten Satze an von allen Stimmen kanonisch durchgeführt. Das Nähere über beide Arten der Abfassung gehört der Compositionslehre an. Wer in der Stimmführung überhaupt gewandt ist, für den hat die Ausarbeitung von K's aller dieser Arten wenig Schwierigkeit. Die Niederschreibung geschieht übrigens entweder partiturmäßig, — dann heißt der Kanon ein offner (apertus); oder in einer einzigen Stimme, mit beigefügter Anweisung (die vorzugsweise canon, Regel, Richtschnur genannt wird) wieviel Stimmen, zu welcher Zeit und in welchen Intervallen sie eintreten sollen; dann heißt der Kanon ein verschlossener (clausus). Wird endlich diese Anweisung, der Aufschluß über den eigentlichen Gebrauch der aufgezeichneten Stimme, unterlassen, so heißt der Kanon Räthselkanon (canon aenigmaticus). Mit dergleichen, die oft sehr schwierig, auch auf vielfache Art zu lösen sind, haben denn die Musiker sehr oft (besonders im vorigen Jahrhunderte) ihre Zeit vertändelt, und ein Spiel der Eitelkeit, ja wohl gar eine wahrhaft unverständige Probe musikalischer Bildung daraus gemacht. — V. Im Bisherigen haben wir das Wesen des Kanons in der genauen Wiederholung des Gesangs der ersten Stimme durch die übrigen Stimmen gesehen. Nur der freie Kanon konnte sich kleine Abweichungen gestatten. Eine zweite Reihe von Abweichungen wird nöthig bei den oben aufgezählten Arten 3 bis 9. Alle Kanons nämlich ahmen den Gesang der ersten Stimme in deren Tonart nach, um nicht aus einem Tone in den andern zu gerathen; aber daraus folgt, daß sie (mit Ausnahme der Kanons im Einklange und in der Octave) oft ein kleines Intervall mit einem großen, und umgekehrt ein großes mit einem kleinen, also nur stufentreu, nicht tongetreu antworten werden, wie es eben die Tonleiter von der Stufe ihres Anfangs aus ergiebt. So beginnt im obigen Beispiele bei c die erste Stimme mit einer kleinen Secunde, und die Antwort geschieht in einer großen. Das Nähere gehört in die Compositionslehre. Will man nun die, durch diese Aenderung bezweckte Einheit der Tonart aufgeben, den Satz schon in der ersten, oder durch den Eintritt der zweiten Stimme in einen andern Ton führen und hierin genau fortfahren, so entsteht eine besondere Art des Kanons, der Zirkelkanon (canon per tonos), der, wenn man nicht willkührlich abbricht, aus einer Tonart in die andere bis zur ersten zurück führt. Hier ein des Raumes wegen zusammengedrücktes Beispiel



Es ist ein dreistimmiger Kanon, dessen erste Stimme schon (freilich übereilt) von C- nach G-Dur ausweicht. Hier setzt die zweite ein, führt also nach D-Dur, wo die dritte erscheint und nach A-Dur führt. Mittlerweile hat

die erste (freilich wieder übereilt) einen Schluß gemacht, setzt nach der dritten, gleichsam als eine vierte Stimme, mit A=Dur ein; — und so würde der Kanon, setzten wir ihn fort nach E, H, Fis — durch den ganzen Quintenzirkel nach His=Dur, und hiermit nach C=Dur zurück, gehen. Daß man nicht blos quintenweise, sondern auch in anderen Intervallen (z. B. großen Terzen C, E, Gis oder As, C) durch die Töne gehen kann, ist leicht einzusehen. Im Allgemeinen muß übrigens die Form des Quintenzirkels als eine modulatorisch ungünstige angesehen werden, ist auch meistens als bloße Spielerei gehandhabt worden. Einmal aber wenigstens (im Christe eleison in Seb. Bach's wunderlieblicher A=Dur=Messe) erscheint sie in tiefsinnigster Schöne und Bedeutung, — versteht sich, mit Maaß angewendet, nicht durch alle Töne gejagt. — VI. Gewichtigere Abweichungen von der pünktlichen Nachahmung haben noch mancherlei Arten des Kanons begründet. Wir nennen vor allen den Kanon in der Vergrößerung, in dem die zweite Stimme der ersten in doppelt langen Noten folgt (a); den Kanon in der



Verkleinerung (b), in der die Nachahmung in doppelt kleinen Noten erfolgt; den Kanon in der Verkehrung (c), in der die Nachahmung in entgegengesetzter Richtung aller Intervalle geschieht. Andere veraltete oder auf Künstelei beruhende Arten mag man in Marpurg's Fugenlehre u. A. nachsehen. Auch die obigen Arten entsprechen dem Wesen des Kanons minder als die gerade Beantwortung, und sind mehr als meist wohlfeile Künste anzusehen. — VII. Alle Arten des Kanons nun können, entweder rein, oder begleitet mit anderen (nicht kanonischen) Stimmen ausgeübt werden. Eine besondere Weise der letzteren beruht auf der Benutzung einer Choralmelodie, die von einer zweiten Stimme kanonisch beantwortet und von anderen frei begleitet wird, wie manche Vorspiele von Seb. Bach und im evangel. Choral= und Orgelbuche zeigen. Im Art. Kontrapunkt werden übrigens einige geschichtliche Notizen über den Kanon gegeben. Mehr findet sich in Forkels Geschichte, namentlich in den Mittheilungen über die Niederländische Musik. ABM.

Känorphica, s. Xänorphica.

Kanzelle, s. Cancelle.

Kapelldiener, diejenige Person, welche bei einer Hof= oder auch andern Kapelle dazu bestimmt ist, den Mitgliedern derselben die vorfallenden Musikaufführungen, Proben ꝛc. anzusagen, die Instrumente zu tragen, überhaupt alle vorkommenden untergeordneten Dienstleistungen zu verrichten.

Kapelldirector, der Director, Vorsteher einer Kapelle, also dasselbe, was Musikdirector oder Kapellmeister.

Kapelle. Ursprünglich ist Kapelle ein kleines geistliches, entweder selbstständiges (wie z. B. auf Kirchhöfen außer den Orten) oder in Kirchen und Privathäusern angebrachtes Gebäude ohne Taufstein, in welchen jedoch auch nur gewisse gottesdienstliche Handlungen begangen werden. Da nun aber viele Fürsten und andere Personen, die solche Gebäude für ihren Hof oder in ihrem Hause anlegten, gewöhnlich auch eine Gesellschaft Sänger und Instrumentisten unterhielten, die bei dem Gottesdienste die Musik besorgten,

so ging, schon im grauen Alterthume, in den ersten Zeiten des Christenthums, der Name des Orts, des Gebäudes, auch auf die Gesellschaft der daselbst die Musik ausführenden Künstler über. Demnach sind also die Kirchen-Kapellen auch die ältesten. In der Folge wurden diese Tonkünstlergesellschaften zugleich auch theils bei den zum Vergnügen ihrer Herren angestellten Concerten oder Kammermusiken, theils bei den für sie aufzuführenden Opern verwendet, und so kommt es, daß man jetzt unter Kapelle im Allgemeinen zwar einen jeden in sich abgeschlossenen Tonkünstlerverein, insbesondere aber den zur Aufführung von Kammer- u. Opernmusik bestimmten versteht, und unter **Kapellmusikus** einen zu einem solchen Vereine gehörigen Musiker, ein Mitglied der Kapelle. In äußerem Betracht gehört zu einem solchen Tonkünstler-Vereine, einer Kapelle, er mag nun zur Aufführung von Kirchen- oder Opernmusik bestimmt seyn, besonders in letzterem Falle, eine bedeutende Anzahl von Sängern und Instrumentisten, wenn nämlich die Ripienstimmen so zahlreich besetzt werden sollen, daß die Musik eine kräftige Wirkung machen kann. Daher sind in großen Opernhäusern oft 70 bis 80, ja zuweilen noch mehr Personen, ohne Singechor, dazu nothwendig. Kleinere Kapellen, an kleinen Höfen oder hauptsächlich nur zu Kammer-Concertmusik bestimmt, enthalten selten mehr als ungefähr 30 Mitglieder. Viel schwächer dürfen sie indeß wohl nicht seyn, wenn nicht, sowohl das ganze Orchester als die einzelnen Instrumente, und somit die gesammte Musik bis in ihre einzelnsten Parthien verlieren sollen. Denn sind die Blasinstrumente, wie gemeiniglich, auch nur einfach besetzt, so müssen doch zum wenigsten 4 Spieler für die erste und zweite Geige, 2 für die Bratsche und 4 für die Bässe vorhanden seyn. Das ist der geringste Maaßstab. Und nun muß doch auch noch, außer dem eigentlichen Director, an der Spitze der Geigen ein Orchester-Anführer stehen *rc.* Man sehe die Artikel **Aufführung** und **Besetzung**. Daß ein Concertist bei jeder Instrumentengattung oder bei jeder Stimme sey, ist nicht geradezu nothwendig, da im Allgemeinen alle zu einer Kapelle gehörigen Musiker nur zur Begleitung oder als Ripienisten verwendet werden; doch ist es gut, besonders bei den sogenannten concertirenden Instrumenten, d. h. bei denen, für welche auch in Orchestermusiken oft Solostellen vorkommen, damit diese einzelnen Stellen wieder, die nicht selten zur Hebung des Ganzen wesentlich beitragen, wirklich gut, im Sinne des Componisten u. im Charakter seiner Composition, geschmackvoll ausgeführt werden. Schreiber dieses trägt wenigstens die Ueberzeugung in sich, daß, wenn einigermaßen den Anforderungen, die man an musikalische Aufführungen macht, entsprochen werden soll, auch in den kleinsten Kapellen wenigstens der erste Violinist, der erste Cellist, der erste Flötist, Clarinettist, Oboist, Fagottist, Hornist und endlich sogar auch der Baßposaunist Concertisten, Virtuosen auf ihren Instrumenten seyn müssen. Alle Uebrigen mögen dann zwar bloße Ripienisten seyn, wenn sie nur als solche das **Ihrige** leisten. Hierzu rechnen wir vor allen Dingen ein gutes **Eingespieltseyn** (s. **Einspielen**), d. h. nicht blos, daß sie alle Glieder und Theile eines Taktes richtig zusammenspielen, sondern daß sie eine völlige **Einheit** in den Vortrag so Vieler und des Ganzen bringen. Wie in **einem** Geiste gedacht, in **einer** Seele empfunden müssen die verschiedenen Töne so Vieler und Verschiedener erklingen. Geschmack und Vortragsart sind verschieden, fast jedes Land, ja jede Provinz unterscheidet sich hierin von der andern; die Mitglieder einer Kapelle aber sind und können nicht Kinder **eines** Landes oder wohl gar **einer** Provinz seyn, zudem hat das eine sich hier, das andere dort gebildet, Dieser in Paris, Jener in Wien, — da ist es unumgänglich nothwendig,

daß der Eine sich nach dem Vortrag des Andern richtet, sein Spiel darnach modificirt, oder besser: Alle zusammen müssen sich, die ganze Kapelle, der gesammte Verein muß sich eine besondere, für gut anerkannte Art des Vortrags aneignen. In einer deutschen Kapelle müssen nur deutsche Bogen geführt werden und keine französischen, wie ein italienischer Gesang aus deutscher Oper stets entfernt bleiben sollte, und neben einem zarten Tone soll kein harter erscheinen, oder neben einem gebundenen ein gestoßener, sonst gehen Beide in ihrer Wirkung verloren. Das setzt nun freilich einen Mann an der Spitze des Vereins voraus, der. Alles leitend, nicht blos durch seinen Charakter als Kapell- oder Concertmeister, sondern auch durch seine Kenntnisse und persönlichen Verdienste die Achtung und das Vertrauen, den unbedingten Glauben aller Mitglieder der Kapelle besitzt; der Kunst- und Menschenkenntniß, aber auch Kunstgefühl genug in sich trägt, um in jedem vorkommenden Falle, bei jeder Gelegenheit zugleich der kluge Lehrer seiner Untergebenen seyn zu können. Der kluge Lehrer sagen wir: Kunst beugt sich nie unter ein eisernes Scepter, auch der Künstler nicht; ihn zu unterweisen muß von Seiten der Oberen stets ohne Verletzung des Künstlergefühls geschehen. Eine richtige Form, Takt, Forte und Piano ꝛc., mag die militärische Handhabung des Directorstabes wohl hervorbringen, aber einen lebendigen Geist wird sie dieser todten Form nie einhauchen, die schätzenswerth ist, in ihrer höchsten Gestaltung wohl Bewunderung verdient, aber immer doch nur Form bleibt, an der der äußere Sinn sich ergötzt, die verlangende Seele aber keine Befriedigung findet. Man lese hier den Artikel Aufführung; und was sonst wohl noch über die äußere Einrichtung u. s. w. einer Kapelle zu erwähnen wäre, findet sich Alles ausführlich in dem Artikel Orchester. — Das Wort Kapelle soll daher kommen, daß die Fränkischen Könige die Kappe oder Hauptbedeckung des heiligen Martin mit in das Feld zu nehmen und Messe bei derselben lesen zu lassen pflegten, wornach dann zuerst das Zelt, in oder unter welchem dies geschah, Kapelle, dann auch die Priester und Sänger dabei Kapellane genannt wurden. So erzählt auch Walther unter dem Art. Capelle in seiner musikalischen Bibliothek. Daß später die Benennung Kapellane für die Musiker ganz aufhörte, und diese, zum Unterschiede von den geistlichen Kapellanen, Kapellisten genannt wurden, bedarf wohl kaum der Erinnerung. — Auch den Ort, wo die Kapellmusiker bei ihren Aufführungen stehen, heißt man hie und da wohl die Kapelle, aber nicht ganz richtig; wir möchten dafür lieber bei dem gewöhnlicheren Namen Orchester bleiben. S.

Kapeller oder Capeller (man findet ihn bald mit K bald mit C. geschrieben), J. N., im Ganzen wenig bedeutender Flötist und Guitarren-Spieler, auch Componist für seine Instrumente. Bei Härtel in Leipzig erschienen von ihm 6 Quartette für Flöte in 2 Lieferungen, ein anderes einzelnes Quartett für 2 Flöten, Guitarre und Violoncell, und 12 kleinere leichte Piecen für Flöte, Altv. und Guitarre; dann bei Falter in München ein Heft Variationen für Flöte über ein Schweizerlied, und endlich bei Schott in Mainz eine Serenade für Flöte, Altviole und Guitarre. Dies möchte wohl Alles seyn, was von seinen Werken gedruckt ist; im Manuscript hat man freilich auch noch einiges Andere von ihm, doch nicht mehr geeignet, der eigentlichen Kunst zum Frommen zu dienen.

Kapellknaben werden an manchen Orten diejenigen Knaben genannt, die bei den Kirchenmusiken in den Chören mitsingen, besonders in Hofkirchen, wo die Kirchenmusiken durch wirkliche Kapellen ausgeführt

werden. Gewöhnlich erhalten dieselben besonderen Unterricht in der Musik, hauptsächlich im Gesange, und zuweilen auch ihre Dienstleistungen bezahlt, oder haben sie doch gewisse Freiheiten und Gerechtsame, wie vielleicht freien Schulbesuch oder dergl., durch welche sie sich reichlich belohnt fühlen.

Kapellmeister, der Meister, der Vorstand einer Kapelle (s. dies. Art.). Wir kennen kaum einen würdigeren Stand in der musikalischen Kunst als diesen, dessen erster, hauptsächlichster Beruf ist, das im Geiste vollendete Werk eines Tondichters nun auch zu sinnlich vollkommner Erscheinung zu bringen. Dazu gehört mehr als blos einseitige Fertigkeit in Diesem oder Jenem: nach allen Richtungen hin muß zu dem Zwecke der Kapellmeister seine Kunst erforscht haben; er muß sie genau kennen in ihrem Innern und Aeußern, und kein Theil darf seyn, der seinem klaren, bestimmten Wissen fremd wäre, denn ihm gehört im Augenblicke der Aufführung das ganze Werk an, und er ist der tiefe Geist, der belebenden Athem ausströmt in die gesammte darstellende Menge. Wie dies geschieht, haben wir bereits unter dem Artikel Aufführung kurz angedeutet, und werden wir noch mehr zu besprechen unter dem Art. Musikdirector passendere Gelegenheit haben, weshalb wir denn über alles Weitere und zum eigentlichen Geschäft eines Kapellmeisters Gehörende auch auf jene beiden und die dort angezogenen Artikel verweisen. Hier nur noch wenige Worte über das Amt u. die Person eines K's selbst. — Gerade um jener wichtigen Obliegenheiten eines Kapellmeisters willen ertheilt man denn auch seine Stelle gewöhnlich nur einem Künstler, der insbesondere Componist ist, — einem wirklichen Tondichter (s. d.); Virtuosen sind selten gute Kapellmeister, gute Directoren, welchen Satz wir wohl nicht erst durch lebendige Beispiele zu belegen brauchen, u. nicht hypothetisch wird der Zusatz klingen, daß umgekehrt ein wirklich guter Director, ein ganzer Kapellmeister nothwendig und in der That auch ein guter Componist ist und seyn muß. Es verschmelzen die beiden Dinge, Direction oder Aufführung und Composition, so innig in einander, daß sich das Eine ohne das Andere gar nicht denken läßt. Man lese den Art. Aufführung. Um ein gedichtetes Tonwerk zu sinnlich vollkommner Erscheinung zu bringen, muß der Director den Componisten durchaus verstehen, Nichts darf ihm geheim seyn von dem inneren und äußeren Charakter des darstellenden Mittels, des Tones, in allen seinen Combinationen: so wird er doch auch selbst dieses Mittel zu Schöpfung neuer Werke zu gebrauchen wissen? Denn ist jenes Verstehen, ist jene genaue Kenntniß des darstellenden Mittels in der musikalischen Kunst nicht die hauptsächlichste Bedingung, auf welcher eine glückliche Gestaltung neuer Tonwerke beruht? Das Genie reicht da nie allein aus (s. Genie), und doch ist es auch nur wieder das Genie, das sich selbst in der Anschauung vertieft, mittelst dessen sich der Director in den Geist eines gegebenen Tonstücks versenken, ihn in sich aufnehmen, seine Schönheiten erkennen, wieder empfinden und dann zu allgemeiner Anschauung bringen kann. Man sage nicht, daß Verstand da hinreiche, und Schreiber dieses ist kühn genug zu behaupten, daß wo nicht Genie und Verstand zugleich die belebenden Pulse einer Tonaufführung sind, alles Jene, was man Präcision und Accuratesse in der Aufführung nennt, nur mechanisches Machwerk ist, wie es jeder streng gebieterische Tactstock hervorrufen kann, und daß, wo nicht der Kapellmeister ein ganzer Tondichter ist, die Kapelle und ihre Leistungen nothwendig einer Maschinerie gleichen müssen; die, selbst ohne Leben, auch niemals Leben erzeugt. Man höre eine Kapelle ein Tonwerk vortragen, und man kennt auch den Kapellmeister. Alles, was wir

daher von einem Tondichter verlangen, alle Eigenschaften, die dieser um seiner selbst und seiner Kunst willen besitzen muß, sind daher auch Eigenschaften eines Kapellmeisters, und man sehe darüber jenen Artikel, wie über des Kapellmeisters Stellung und Eigenschaften als eigentlichen Orchester-Anführers den schon angezogenen Art. Musikdirector. Als solcher hat er für das Bedürfniß der aufzuführenden Tonstücke zu sorgen, sie richtig zu besetzen, das Einstudiren derselben zu leiten (s. Probe), und bei der Aufführung die Direction zu übernehmen, was ehedem bei Kirchenmusiken mit der Orgel, bei Theater- und Kammermusiken mit dem Flügel oder der Geige geschah, jetzt aber meist ohne Instrument mit dem Tactstocke geschieht. Er hat die Partitur vor sich, und wo noch ein Concertmeister angestellt ist, der an der Spitze der Geige steht und die Instrumente zu führen hat, da leitet er vorzüglich den Gesang. Auch akustische Kenntnisse muß er besitzen, da die Wirkung der Musik nicht zu geringem Theile von der Stellung des Orchesters und selbst den besonderen Plätzen der einzelnen Mitglieder desselben abhängt (s. Orchester), und da selbst darin akustische Wissenschaften und Erfahrungen sich bekunden, in wiefern dies oder jenes Instrument einer stärkeren oder schwächeren Besetzung in dieser oder jener Musik fähig sey, — und die Besetzung (s. d.) ist Sache des Kapellmeisters. Man lese auch über das Weitere vorläufig in Mattheson's „vollkommnem Kapellmeister" (Hamburg 1739), und Junker's „vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirectors." Dr. Sch.

Kapp, F. Carl, Organist an der lutherischen Hauptkirche zu Preußisch-Minden, geboren zu Schwanensee (oder Schwansee) in Thüringen, ward zuerst von seinem Vater, der daselbst Schullehrer war, unterrichtet, 1780 aber von demselben auf die Schule nach Erfurt gebracht, wo er als Chorschüler den Unterricht des Musikdirectors Weimar genoß, besonders aber durch den freundschaftlichen Umgang mit dem einst berühmten Clavierspieler Häßler, der ihn um seiner eminenten Talente willen liebgewonnen hatte, in der Musik gebildet wurde. In den letzten 90er Jahren galt er für einen der fertigeren Clavier- und Orgelspieler; auch componirte er damals schon Mehreres für seine Instrumente, was Beifall fand; doch trat er öffentlich damit erst hervor, als er auf Weimar's Empfehlung durch den damaligen Cammerpräsidenten, Baron von Breitenbauch, obige Stelle erhalten hatte. Seine Claviersachen bestehen in besonders vielen und theilweise recht guten Sonaten und Variationen, 2- und 4händig; dann gab er eine nicht unbedeutende Anzahl Choral-Vor- und Nachspiele für die Orgel heraus; auch Quartette für Clavier, Violine, Viola und Violoncell; und Anderes, was namentlich aufzuführen hier zu weitläuftig seyn würde. Wie gesagt befindet sich manches Gute darunter, und nach gehöriger Wahl möchten wir namentlich seine Sonaten auch jetzt noch für den Unterricht im Clavierspielen empfehlen. —m—

Kappe, wird in der Orgelbauersprache 1) für Hut gebraucht; 2) für die an den sich öffnenden Enden der Balgplatten befindliche Belederung, welche die Ecken der Hinter- und Saitenfalten bedeckt.

Kapsberger, Johann Hieronymus, blühete, aus einer alten deutschen adeligen Familie stammend, zu Rom in der Zeit von ohngefähr 1600 bis 1630 als Componist und Vielschreiber in allen Stylen, besonders aber als Virtuos auf der Theorbe, die er durch sein außerordentlich fertiges Spiel und durch die Art, wie er ihre Tabulatur bereicherte und verbesserte, in solche Aufnahme brachte, daß sie fast das Lieblingsinstrument aller Dilet-

tanten zu Rom wurde. Weil er Kircher beim Sammeln der Materialien zu seiner Musurgie sehr behülflich war, so lobt ihn dieser darin denn auch über alle Maßen und theilt selbst Proben von seinen Compositionen aus allen Stylen mit. Das hat denn zu mehrfacher Ueberschätzung des Mannes Veranlassung gegeben, so daß er noch jetzt von Einigen selbst Palestrina zur Seite gestellt wird. Hören wir aber, was Baini in seinem Werke über Palestrina (s. Kandler's Bearbeitung pag. 140) von ihm erzählt, und es bleibt kein Zweifel mehr in jener Parallelisirung übrig. Dort heißt es unter Anderem, Doni nacherzählt: Kapsberger in Rom, ein schlauer und den Musikern nicht gewogener Deutscher, hatte es durch einen einflußreichen Mann, der bei Pabst Urban VIII. Vieles galt, dahin zu bringen gesucht, daß die Compositionen Palestrina's in der päbstlichen Capelle nicht mehr gesungen werden sollten. Caspergius tuus, ille magister (läßt Doni im Dialog. de praest. Mus. vet. 1 lib. pag. 98 den Polienus sagen) an non Sapientissimum nostrum Pontificem bene persuaserat, ut rejectis suavissimis Praenestini prosodiis, suae invicem modulationes in Palatino Sacello concinerentur? Kapsberger wollte seine Werke dort einführen. Dem widersetzten sich aber die päbstlichen Sänger, und sie sangen sie so schlecht, daß sie dem Pabste mißfielen. Diese Beschuldigung Kapsbergers ist dem Abt Gerbert (de cantu et M. S. Tom. 2. pag. 350) wohl bekannt gewesen; er nimmt indeß keine weitere Notiz davon, indem er sich mit den Worten zurückzieht: de quibus mihi nihil arbitrari reliquum est, quippe cui auctoris hujus clam sunt conatus. Der Verfasser der Memorie hat hierüber die Tagbücher der päbstl. Kapelle von 1623 bis 1644, der Epoche, wo Urban VIII. regierte, zu Rathe gezogen und versichert, nicht das Geringste über die fraglichen Thatsachen gefunden zu haben. Er ist ferner das Verzeichniß der musikalischen Bücher des päbstl. Archivs durchgegangen, wo die Compositionen K's, wenn sie auch nur ein Mal wären in der päbstlichen Kapelle gesungen worden, vorerst hätten eingetragen seyn müssen, hat aber auch dort gar keine Spur davon gefunden. Er glaubt daher, daß es sich damit folgendermaßen verhalten hat: Doni, ein Toscanischer Edelmann und Hausprälat am Hofe, dem Hause Barberini und dessen Abkömmlinge Maffeo, nachherigem Pabst Urban VIII., vorzüglich zugethan, war ein ausgezeichneter Lautenspieler und in allen Fächern der schönen Literatur vollkommen bewandert. Kapsberger, ein sogenannter Stubengelehrter, welcher von den meisten Büchern nicht viel Mehr als die Titel kannte, war allen wahren Gelehrten und Künstlern abhold, vorzüglich denen in Rom. Er fand indeß Einige, die ihm wohlwollten und sogar die besondere Gunst Sr. Heiligkeit verschafften. Doni, welcher diesen gefährlichen Nebenbuhler nicht leiden mochte, suchte ihn nunmehr mit einem Schlage zu demüthigen, indem er seinen musikalischen Stolz lächerlich machte. Doch mag es K. gelungen seyn, den Pabst zu bereden, statt der Palestrini'schen Werke seine eigenen in der päbstlichen Kapelle einzuführen, denn Doni würde niemals die Stirne gehabt haben, eine verleumderische Unwahrheit für eine allgemein bekannte Sache auszugeben, und Kircher hätte Doni mindestens an demselben Orte widerlegen müssen, was er nicht gethan. Nun scheinen sich aber die päbstlichen Sänger in der Stadt dahin ausgesprochen zu haben, daß solche Musik, im Style der Gagliarden, Sarabanden und anderer Tanzmelodien geschrieben (denn in solchen zeichnete sich K. vorzüglich aus), niemals in der päbstlichen Kapelle Platz ergreifen würde. Diese Reden mögen nun die Beschützer des Letzteren so eingeschüchtert haben, daß die Compositionen desselben sorgsam verwahrt wurden, und daß man keine von ihnen, aus Besorgniß, es möchten etwa Fehler darin gefun-

den werden, in die Hände der Sänger der päbstl. Kapelle kommen ließ. Deshalb findet sich hievon in dem Tagebuche der päbstlichen Kapelle Nichts verzeichnet und deshalb ist auch in dem Archive keine Note von K's Compositionen eingetragen. Dies erzählte nun Doni mit einigen Abänderungen, um das Ansehen K's und die Gunst, in der dieser bei seinem Beschützer stand, zu schmälern; diese Abänderungen mochten jedoch Kircher zu unbedeutend erscheinen, um die Vertheidigung K's, dessen Kühnheit nun einmal nicht zu entschuldigen war, darauf gründen zu können. So weit Baini. Wer sich darnach noch für die Werke K's interessirt, findet ein langes Verzeichniß davon in Leo Allatius Apibus Urbanis, das denn auch Gerber, dem obige Geschichte ebenfalls nicht ganz bekannt war u. auch nicht seyn konnte, in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon abschrieb.

Karaklausithyron (griech. von χαρα, κλαυσιάω — weinerlich thun — und θυρα — die Thüre) bedeutete bei den alten Griechen ein zärtliches, sehnsüchtiges Lied, welches Liebhaber Abends vor den Fenstern oder Thüren der Geliebten sangen, also was jetzt bei uns ein Ständchen.

Karauschek, gestorben 1789, war von ungefähr 1750 bis 1760 mit dem Titel eines Kammer-Violoncellisten Mitglied der Fürstl. Tarisschen Hofcapelle und einer der vorzüglicheren Meister auf seinem Instrumente, für das er auch mehrere Concerte und dergl. schrieb. Ferner wurden von ihm bekannt: einige Compositionen für Fagott, Sinfonien 2c., die freilich der Mehrzahl nach Manuscript blieben. So vielen Beifall indeß sowohl sein Violoncellspiel als seine Compositionen allerseits fanden, so brachte ihn religiöse Schwärmerei endlich doch so weit, daß er seinen Dienst aufgab und in ein Karmeliterkloster ging, wo er fern von aller Kunst als Mönch sein Leben beschloß.

Karelin, Sila Dementiewitsch, war gegen Ende des vorigen Jahrhunderts Director der Jagdmusik des Kammerherrn Wadkowskoi in Petersburg, die nach dem einstimmigen Zeugnisse aller Kenner damals für die vorzüglichste in ganz Rußland galt, indem sie sich nicht blos durch außerordentliche Fertigkeit und Präcision, sondern auch schönen, angenehmen Vortrag auszeichnete. Ueber K's weitere Lebensverhältnisse ist leider nichts weiter mehr bekannt, als daß er auch ein Russe von Geburt und zu der erwähnten Zeit noch ein Mann in den besten Jahren war.

Kargel, Sixtus, Lautenist und Componist des 16ten Jahrhunderts, lebte um die Mitte desselben zu Mainz, wo auch mehrere Werke von ihm erschienen, als: „Carmina italica, gallica et germanica ludenda Cythara"; „Nova et elegantiss. ital. et gall. Carmina pro Testudine"; „Renovata Cythara, hoc est, novi et commodissimi exercendae Cytharae modi" etc. Dies ist eine der ältesten Guitarrschulen. Sie erschien 1569 und nachher 1575 auch einmal zu Augsburg.

Karger, Friedrich Wilhelm Aloys, Organist an der katholischen Pfarrkirche zu Neisse, wurde 1796 zu Schreckendorf bei Landeck in der Grafschaft Glatz geboren. Sein Vater, Schullehrer daselbst, war auch sein erster Lehrer in der Musik, zu der er in zartester Kindheit schon viel Lust und Talent zeigte. Noch nicht 8 Jahre alt spielte er schon eine Litaney auf der Orgel, und in seinem 10ten Jahre, zur Verwunderung aller Anwesenden, ein Violinconcert von Westermayer. Auch fing er damals schon an, selbst Unterricht in Musik, namentlich im Clavier- und Violinspiele, zu ertheilen. Doch schickte ihn der Vater zu weiterer Ausbildung bald nach Breslau, wo er eine Stelle als Discantist an der Domkirche erhielt. Uebri-

gens suchte er sich auch hier mehr durch häusliches Studium der Werke von Mozart, Albrechtsberger und Knecht, denn durch besonderen Unterricht Anderer zu vervollkommnen. Er fing an zu componiren, und schon die Erstlinge seiner Muse fanden den Beifall verständiger Freunde und Gönner. 1815 kehrte er in seine Heimath zurück und bezog das Schullehrer-Seminar zu Schlegel, das er aber schon 1817 wieder verließ, um eine musikalische Reise nach Wien, Prag und Dresden zu machen. Auf dieser faßte er, aufgemuntert von geachteten Meistern, die er mit seinem Talente bekannt machte, zuerst den Entschluß, sich ganz der Musik zu widmen, und schon 1818 erhielt er obige Stelle, in der er sich vorzüglich als ein gewandter und kunsterfahrner Orgelspieler hervorthut. Als Componist hat er sich zwar bis jetzt mit weniger Glück gezeigt; doch als ein Mann von vielem Talente, dem nur hätte wirklich gründlicher Unterricht zu Theil werden müssen, um auch auf dieser Seite zu glänzen. Er schrieb viele Messen, Miserere's, Litaneien, Ouverturen, ein Violinconcert mit Orchesterbegleitung, auch Arien rc., von denen allen aber noch Nichts gedruckt worden ist. Lwe.

Karl. Alle in dieses Werk gehörigen Karl, s. unter Carl.

Karneen, waren Feste der Spartaner, die gegen die 25ste Olympiade eingeführt und jederzeit 9 Tage nach einander gefeiert wurden. Musikalische Wettstreite machten einen Haupttheil derselben aus, und Terpander aus Lesbos war der Erste, der einen Preis darin gewann. 48.

Karow, Carl, Oberlehrer am Schullehrer-Seminar zu Bunzlau, ist der älteste von 6 noch lebenden Brüdern, und wurde am 15ten November 1790 zu Alt-Stettin geboren. Sein Vater, Kaufmann, versäumte Nichts, dem talentvollen Sohne eine angemessene Bildung zu verschaffen: schickte ihn in mehrere Privatanstalten, hielt ihm auch einen eigenen Hofmeister rc., doch war der musikalische Unterricht der letzte, den er erhielt. und das mag der Grund seyn, warum, ungeachtet seiner eminenten Talente, die Fortschritte, die er in der Kunst machte, sehr gering waren, bis der Musikdirector Liebert sein Lehrer wurde und früher vernachlässigte Anlagen wieder in all' ihrer Kraft zu erwecken wußte. Er lernte zuerst Violinspielen; in seinem 18ten Jahre aber fing er auch an, sich auf dem Claviere zu versuchen, zunächst nur für sich, später unter Anleitung des Musikdirectors Haak. Von diesem erhielt er auch Unterricht in den Anfangsgründen der Harmonie und dem Orgelspiele. Seine ersten Compositionsversuche, die in diese Zeit fallen, waren Lieder, kleine Claviersonaten rc., natürlich ohne allen Kunstwerth; doch erschienen 2 Hefte Lieder davon im Druck, und ihr überall leicht und natürlich fließender Gesang ließ auf einen für Schönes und Gutes empfänglichen und talentvollen Mann in ihm schließen. Selbst die strengste Critik glaubte das Beste von ihm hoffen zu dürfen. Die Kriegs-Jahre 1813 und 1814 jedoch unterbrachen sein musikalisches Studium gänzlich; er schloß sich dem freiwilligen Jägercorps des Regiments Kolberg an, machte die Schlachten bei Groß-Beeren, Dennewitz und Leipzig mit, erhielt in Holland auch das eiserne Kreuz 2r Classe, wurde bei Antwerpen schwer verwundet, und erst nach völliger Beendigung des Kriegs ward die Lust zur Musik wieder in ihm wach. Sich mit den höheren Theilen der Kunst bekannt zu machen, und durch das Hören großer und meisterhaft ausgeführter Werke seinen Geschmack auszubilden, begab er sich, fest entschlossen, von nun an nur der Musik zu leben, nach Berlin, verwendete besonders viel Fleiß auf das Clavierspiel, worin er von Ludwig Berger einige Anweisung erhielt, u. nahm endlich auch bei Zelter Unterricht in der Harmonie-

Lehre, der Composition und dem Contrapunkte. Leider jedoch ward dieser früchtereiche Unterricht bald wieder theils durch eine große Reise Zelters, theils durch seine eigene Abwesenheit, die Familienverhältnisse nöthig machten, unterbrochen, und er entschloß sich daher 1818, die ihm angetragene, oben bezeichnete Stelle zu Bunzlau anzunehmen. Hier wirkt er nun zunächst in der Kunst und mit in der That vielem Segen. In einer Knaben-Anstalt leitet er den Gesangs-Unterricht, im Seminar lehrt er die Harmonie, das Orgelspiel und Singen, besorgt überhaupt das gesammte Musikwesen, und schon mancher Schulmann hat die Anstalt verlassen, der, tüchtiger Orgelspieler und Sänger, seine ganze hieher gehörige Bildung ihm verdankt, und nicht genug zu rühmen weiß das Anziehende und Gründliche seines Vortrags. 1826 erschienen von ihm 26 Choräle aus allen Tonarten für 4 Männerstimmen; dann befinden sich auch in Hientzsch's Sammlung mehrere für Männerstimmen von ihm eingerichtete Compositionen von Rolle und Rembt; ungleich mehr eigene Werke aber, die, wirklich gediegen, wohl der Veröffentlichung werth wären, sind noch Manuscript, als: Lieder, Psalmen, Kanons, Orgelvorspiele u. dergl. Fs.

Karr, Heinrich, ein in Paris lebender deutscher Clavierspieler und zugleich beliebter und sehr fruchtbarer Componist für sein Instrument in der neuesten Zeit, von dessen Werken bis jetzt (1835) bereits über 200 in Paris gestochen und an verschiedenen Orten Deutschlands nachgestochen worden sind, und welche in Trio's, Duo's, Sonaten zu 2 und 4 Händen, Rondo's, Fantasien, Divertissements, Notturno's, Potpourri's, Variationen, Studien, Polonaisen, Märschen u. dergl. für das Clavier oder Pianoforte, auch in einigen Stücken für Harfe u. Pianoforte bestehen. Von den näheren Lebens-Verhältnissen dieses ephemeren Modecomponisten ist bis jetzt Nichts zu erfahren gewesen. Uebrigens muß er schon sehr bei Jahren seyn, da er schon in den 80er Jahren durch 2 Clavierconcerte als Componist bekannt war. v. Wzrd.

Karrikatur, s. Komisch.

Karsten, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts erster Tenorist bei der großen Oper zu Stockholm, war auch ein Schwede von Geburt, und stand besonders in den 90r Jahren in großem Ansehen. 1792 machte er eine Reise nach London, wo er unter Anderem auch bei der Herzogin von York mit vielem Beifalle sang. Wie schon Gerber meldet, verehrte ihn auch Reichardt sehr, und sagt in der Berlin. mus. Monatsschrift pag. 97 von ihm: „seine Stimme und Vortrag und äußerliche Bildung machen das angenehmste Ensemble, das vielleicht nur je ein Sänger besessen hat". Das ist leider aber auch das Einzige, was wir in Deutschland noch von ihm wissen.

Kassner, Joseph, Rector der Schule zu St. Matthias zu Breslau, wurde am 16ten März 1787 in Przichod im Kreise Neustadt geboren. Er besuchte die Schule in Friedland an der Steine, erhielt von 1800 an von dem Schulrector Becka in Falkenberg, einem würdigen und kenntnißreichen Freunde der Tonkunst, musikalischen und wissenschaftlichen Unterricht, und bezog 1802 das Gymnasium zu Oppeln, wo er schon so weit in der Musik und namentlich im Orgelspiele vorangeschritten war, daß er die Verpflichtung übernehmen konnte, während des Gottesdienstes in der Gymnasial-Kirche die Orgel zu spielen. Nach zwei Jahren reiste er nach Breslau, wurde an der Kirche St. Adalbert zweiter Organist, und nachdem er das Schullehrer-Seminar daselbst noch einige Zeit frequentirt hatte, Rector an der Matthiasschule. Von seinen mehrfachen Compositionen sind bis jetzt nur 14 vierstimmige Pange lingua (Breslau 1820) erschienen.

Kastagnette, s. Castagnette.

Kästchen, s. Bassethorn.

Kastendorfer, s. Castendorfer.

Kastenklappe, s. Hauptventil.

Kastrat, s. Castrat.

Katakeleusinos (griech. von κατακελεύω — befehlen, aufmuntern), ein Theil des Liedes, womit sich die Sänger in den Pythischen Spielen hören lassen mußten, die um den Preis stritten, und zwar der erste, womit gleichsam zum Wettkampfe aufgefordert (aufgemuntert) wurde. Man sehe Musikal. Wettstreit.

Kauer, Ferdinand, geboren zu Klein-Thaya in Mähren 1751, und gestorben in Wien 1831, eines Schullehrers Sohn, versah schon im Knaben-Alter den Organistendienst bei den Jesuiten zu Znaym; später auch zu Tyrnau, wo er zugleich die medicinischen Hörsäle besuchte. In der Folge wandte er sich nach Wien, lebte vom Clavierunterricht, studirte bei Heidenreich den Contrapunkt, stand abwechselnd als Musikdirector, Compositor und Kapellmeister bei dem Leopoldstädter-, Grätzer- und Josephsstädter-Theater, und aß zuletzt, nachdem alle physische Kraft entschwunden war, an erstgenannter Bühne als Bratschist das Gnadenbrod. Die Anzahl seiner Werke dürfte wohl kaum zu ermitteln seyn; er schrieb gegen 200 Opern und Singspiele, darunter das einst so weitverbreitete „Donauweibchen" (Saalnixe), womit die Directionen Tausende erübrigten; etwa 30 Kammerstücke, Sinfonien, Trio's, Quartette, Concerte u. dergl. für alle Instrumente; über 20 Messen, Requiem's, und fast eben so viele kleinere Kirchen-Compositionen; eine Menge von Gelegenheits-Cantaten, Oratorien, charakteristischen Tongemälden, Tanzparthien ꝛc., Gesang-Solfeggien, Generalbaß-Schulen und Lehrbücher für Streich- und Blasinstrumente, nebst so manchem kaum dem Namen nach Bekanntgewordenen. Aber mehr als die Last von 80 mühevoll der Natur abgerungenen Jahren drückten Noth, Kummer und Elend den bei seinem Fleiße schuldlos Verarmten darnieder. Noch im Jahre vor seiner Erlösung, in der Schreckensnacht des 1sten März 1830, traf auch ihn das Unglück der furchtbaren Ueberschwemmung; er bewohnte ein dumpfes Kämmerlein im Erdgeschoße, und mußte seine ganze Habe, seinen größten Reichthum, den gesammten Musikalien-Vorrath von den eindringenden Wasserfluthen dergestalt vernichten sehen, daß nicht einmal das in Nichts aufgelösete Papier vom Lumpensammler gebraucht werden konnte. So war denn der Bedauernswerthe zum Bettelstabe herabgekommen, und fristete seine letzten Lebenstage einzig und allein durch milde Gaben edelmüthiger Menschenfreunde, deren Wohlthätigkeitssinn segnend er die Seele aushauchte. —d.

Kauffmann, Georg Friedrich, Kapellmeister zu Merseburg, war geboren am 14ten Februar 1679. Der Organist Buttstett zu Erfurt lehrte ihm das Clavierspiel, und die Compositionen eines Marpurg, Seb. Bach, Vierling und Häßler waren seine Vorbilder. Er schrieb über alte und neue Wissenschaft der edlen Musik, Fugen im doppelten Contrapunkte, Kirchen- und Clavierstücke ꝛc. Zuletzt schrieb er noch: „Musikalische Seelenlust harmonischer Gönner und Freunde, d. i. Kurze, jedoch nach besonderem Genie, und guter Grace elaborirte praeludia von 2, 3, 4 Stimmen, über die bekanntesten Chorallieder". Dies Werk enthält, auf 78 Seiten, 81 Choral-Veränderungen, denen jedes Mal die einfache Choralmelodie, mit kurzen

Zwischenspielen folgt. Der Verfasser erlebte jedoch das Ende dieser Ausgabe nicht, indem er im März 1735 an der Schwindsucht starb.

Kaufmann, Carl, am 3ten Januar 1766 in Berlin geboren, studirte daselbst die Composition unter Fasch. Ein vorzüglicher Organist, trug er die Werke der größten Orgelcomponisten mit Präcision und bewundernswerther Reinheit vor. Als Organist an der Parochialkirche seines Geburtsorts genoß er eine hohe Achtung. Von seinen Compositionen für die galante Musik besitzen wir: Variationen für das Clavier auf Martin's „Occhietto furbetto", aus dessen Oper „l'arbore di Diana". Zu früh für seine Kunst starb er am 13ten September 1808. Man hielt ihm ein feierliches Todten-Amt mit Musik, und eine Rede „Ueber Pythagoras als Erfinder des Monochords", welche Hr. Professor Hartung, meisterhaft ausgearbeitet, mit der ihm eigenen reinen Declamation vortrug. G.

Kaufmann, Johann, einst schätzenswerther Violoncellist, wenn auch weniger Virtuos auf seinem Instrumente als tüchtiger Ripienist, der aber in gewisser Beziehung keine geringere Achtung als jener verdient, wurde geboren zu Stuttgart um 1760 und auch in der ehemaligen hohen Carls-Schule daselbst erzogen. Nach den Statuten des mit dieser Schule verbundenen musikalischen Instituts mußte er, nach vollendeter Ausbildung, in die Hofcapelle zu Stuttgart treten, und so kam es, daß er hier seine Künstler-Laufbahn begann und theilweise vollendete, denn obschon er auch in höherem Alter als Musiklehrer an das Seminar zu Maulbronn in Würtemberg befördert ward, so kann sein Wirken daselbst doch eigentlich kein künstlerisches mehr genannt werden, um so weniger, als er daneben auch das Amt eines Speisemeisters zu verwalten hatte. Er starb daselbst im August 1834. Seine Gattin — **Madame Kaufmann**, die als Sängerin und Schauspielerin am Hoftheater zu Stuttgart glänzte, war eine Tochter des berühmten Dichters und Aesthetikers Daniel Schubart und ward geboren 1769. Im Jahre 1788 betrat sie zum ersten Male das Theater zu Stuttgart. Ein großer Verehrer ihrer Kunst war der noch jetzt als Canzlei-Director zu Stuttgart lebende Dichter Schlotterbeck, der sie zum öftern besang, und dabei nicht genug rühmen konnte ihre leidenschaftliche (vom Vater geerbte) Liebe zur Musik, ihre schöne und klangvolle Stimme und ihren kunstgerechten Vortrag; dann ihre lebendige und ausdrucksvolle Mimik, ihren hellen Verstand, und ihre Tiefe und wunderbare Leichtigkeit sowohl in der Auffassung als Darstellung der Rolle. Sie starb aber schon im Sommer 1802 zu Stuttgart. A.

Kaufmann, Johann Gottfried und Friedrich, Vater und Sohn, Akustiker, Mechaniker und Tonkünstler. Der Vater war 1752 zu Siegmar bei Chemnitz in Sachsen von armen Eltern geboren. Schon als Kind verrieth er viel Talent zur Mechanik. Er kam zu einem Strumpfwirker in die Lehre, entsagte jedoch nach 3 Jahren diesem Gewerbe und ging, um seiner Neigung zu mechanischen Arbeiten zu folgen, nach Dresden. Hier kam er in das Haus eines Mannes, der sich mit dem Ausbessern von Uhren und dergleichen Arbeiten beschäftigte. Nach 1½ Jahren starb sein Lehrmeister, und nun setzte er das Geschäft allein für Rechnung der Wittwe fort. 1779 heirathete er die jüngste Tochter des Hauses, mit der er eine Tochter und einen Sohn zeugte. Nachdem er mehrere Uhren gefertigt, versuchte er, obgleich er nie Unterricht in der Musik erhalten hatte, den Bau von Spiel- und vorzüglich Harfen-Uhren, wozu er einen eigenen Mechanismus erdachte. Späterhin wagte er sich in das Gebiet der Orgelbaukunst

und lieferte bald ganz vorzügliche Flötenuhren. Aber auch hier blieb er nicht stehen: er war in Sachsen der Erste, der Beides mit einander verband und 1789 eine Flöten- und Harfenuhr zu Stande brachte, die wegen ihrer Vortrefflichkeit von dem damaligen Churfürsten zum Geschenk für seine Gemahlin bestimmt wurde. Diese Aufmunterung spornte seinen Fleiß immer mehr an, und so brachte er es durch rastlosen Eifer u. durch den Grundsatz, nie 2 Werke ganz gleich zu bauen, dahin, daß schon 1800 seine Arbeiten in Italien, Oesterreich und Rußland als Meisterwerke gesucht wurden. Um diese Zeit fing auch sein Sohn — Friedrich K., den er von Jugend auf hatte in Musik unterrichten lassen, an, ihn bei seinen Arbeiten zu unterstützen. 1804 sah er zum ersten Male ein von Mälzl in Wien gefertigtes Trompetenwerk. Sogleich versuchte er ein ähnliches, und was er leistete, beweist sein Belloneon (s. d.), aus dem nachgehends das berühmte Automat „der Trompeter" (s. weiter unten) hervorging. 1807 und 1808 erfand er eine Vorrichtung, wodurch an seinen Spieluhren die Harfe in ein wahres Pianoforte umgewandelt ward. Eine solche Uhr, die außerdem noch ein Flageolet und ein Flötenwerk hat, spielt ganze Ouverturen, Concerte 2c. Wunderbar und ganz neu in seiner Art ist der wirklich natürliche Anschlag des Fortepianos durch Hämmer, so wie der Gebrauch der einzelnen Dämpfer oder Züge, welche, so wie es der Vortrag verlangt, von der Walze selbst gehoben werden. Da nun aber auch noch durch willkührlichen schwächeren und stärkeren Anschlag der Hämmer selbst Piano, Crescendo, Decrescendo, Forzando 2c. hervorgebracht wird, und die Flöte ebenfalls sich durch Cresc. und Decresc. und zwar in aushaltenden Tönen auszeichnet, so ist natürlich, daß dadurch weit mehr Geist und Leben in die Musik gebracht werden kann, als bei irgend einer derartigen Maschine der Fall war. Ein Bureau von Mahagoni mit einem Tempel auf Marmorsäulen geziert, in dessen Kuppel sich die Uhr befindet, umschließt das Ganze. Auch gelang es K., die gewöhnlichen Orgelpfeifen dahin zu vervollkommnen, daß sie, ohne die Stimmung zu verändern, durch Vermehrung und Verminderung des Windes das Cresc. und Decresc. hervorbringen, was man bis dahin für unmöglich gehalten hatte. Von Vater und Sohn gemeinschaftlich wurden diese Ideen nachher berichtigt und bei dem Chordaulodion (s. d.) zuerst ausgeführt. S. auch den Art. Crescendozug. Beide Künstler erfanden darauf auch das Harmonichord, über dessen außerordentliche Eigenschaften nur eine Stimme ist. Dasselbe erstand ziemlich zu derselben Zeit, als Uhde sein Xylosistron in das Xylharmonicon umarbeitete. Es ist ein mit Drathsaiten bezogenes Instrument in Form eines aufrechtstehenden Flügels, welches im Tone große Aehnlichkeit mit der Harmonica hat, diese aber in der Tiefe und Höhe an Umfang und Vielseitigkeit des Toncharakters noch übertrifft. Im Aeußern ist die abgestumpfte Spitze des Dreiecks, der natürlichsten Lage der Baßsaiten angemessen, zur linken Hand. Der Deckel über der Claviatur ist nicht platt, sondern walzenförmig, ungefähr wie die Rolle oder der Cylinder eines Bureau, nur um Vieles kleiner; eben so sind beide Seitentheile über der Claviatur. Wer mit ähnlichen Instrumenten bekannt ist, vermuthet bald, daß hier ein Rad oder eine Scheibe liegt, die eine Walze in Bewegung setzt. Unter der Claviatur ist das Instrument auf beiden Seiten bis auf den Boden zugebaut, in der Mitte ist die Oeffnung für die Füße des Spielenden und an der hintern Wand dieser Oeffnung befinden sich 2 Tritte zur Bewegung des Rades. Dem Spielenden zur Rechten ist das Behältniß unter der Claviatur leer und dient als Notenkasten; zur Linken hingegen befindet sich das Schwungrad. Der obere

Theil des Instruments, nämlich das aufrechtstehende Dreieck, läßt sich vorn öffnen, indem die Decke sich wie eine Thüre aufschlägt. Man sieht hier den Resonanzboden und über diesem die Saiten. Die erste Idee zu diesem Instrumente gab der Sohn und auch ein Theil der Ausführung gehört ihm; die eigenthümliche Art der Stimmung aber ist Erfindung des Vaters. Sobald das Instrument fertig war, machten Beide damit eine größere Reise durch Deutschland, auf welcher der Sohn sich zugleich als Virtuos darauf zeigte. Nach ihrer Rückkunft verfertigten sie ein zweites Exemplar davon, das noch besser ausfiel, namentlich stärker und voller im Tone und in der Höhe weniger spitz war. Der Sohn für sich aber faßte jetzt Mälzl's Ideen wieder auf und verfertigte seinen berühmten „Trompeter" allein (s. oben). C. M. v. Weber, der diese Maschine noch vor ihrer völligen Vollendung in Dresden sehen und untersuchen konnte, sagt davon in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung 1812 pag. 663 ff. wie folgt: „Die höchst einfache, compendiöse Maschine blies auf einer, ihr angesetzten Trompete (welche Ref. mehrere Male wechselte, um Versuche zu machen) mit vollkommen schönem, gleichem Tone, und fertigem Zungenstoße die Töne g eingestr. c e g a h zweigestr. c d e f g in verschiedenen Aufzügen, Fanfaren u. dergl. Schon hierin sind die Töne a u. h nebst den Clarinotönen merkwürdig und bei Mälzl nicht zu finden. Aber noch interessanter und an das Unbegreifliche gränzend ist die Hervorbringung von Doppeltönen in der gleichsten Stärke und Reinheit. Ref. war sehr überrascht, als er nach einigen einstimmigen Sätzen auf ein Mal ein Paar muntere Aufzüge in Octaven, Terzen, Quinten etc. und einen sehr schönen Doppeltriller auf f und d zu hören bekam. Nach akustischen Erfahrungen ist freilich die Gewißheit des Mitklingens der zu gewissen Accorden gehörigen Töne bekannt, und einzelne Versuche, besonders auf Horn und Flöte, wurden schon von ausübenden Künstlern unternommen, aber nur als sehr unsicher in der Ausführung und als Künsteleien betrachtet. Es ist daher höchst merkwürdig für die Theorie der Tonerzeugung, daß ein Instrument dasselbe mit eben der Vollendung wie zwei Trompeten hervorbringen kann. Was einer Maschine möglich wurde, sollte wohl dem Vorbilde — dem natürlichen Ansatze — auch nicht unmöglich seyn. Die Töne a und h konnten früher nur vermittelst des bekannten Stopfens mit der Hand geblasen werden, und waren aus der Reihe der brauchbaren Töne ganz verdammt, weil sie sowohl schwer zu blasen als auch zu ungleich und abstechend im Tone von den sog. natürlichen Tönen waren. Hier stehen sie aber alle in schönem Verhältnisse, in gleicher Kraft, und zwar ohne ein anderes Hülfsmittel als das des Mundstücks. Wenn auch die Doppeltöne für den gewöhnlichen Gebrauch unausführbar wären, welche Bereicherung erwüchse uns nicht schon durch jene Töne zu!*) Wie viel effectvoller und zweckmäßiger könnten künftig die Trompeten benutzt werden! — Sonderbar ist, daß Kaufmann, trotz aller angewendeten Mühe, bis jetzt noch keine Sexte zugleich erzwingen konnte, da er doch sogar Secunden, große und kleine Terzen, Quarten, Quinten und Octaven u. s. w. hat." Als nun der junge Kaufmann auch dieses Instrument endlich fertig hatte, machten beide geniale Künstler 1816 eine zweite Reise mit ihren Werken nach London und Paris. Ueberall erwarben sie sich eben so viel Bewunderung durch ihre Talente als Hochachtung durch ihren persönlichen Charakter. Mit schelem Auge sahen ausländische Kunst und Künstler

*) Weber schrieb dies 1812, also wie die jetzige Ventil-Trompete noch nicht erfunden war.

herüber nach Deutschland, und konnten kaum ertragen, es das Vaterland solcher 2 Meister nennen zu müssen. 1818 waren sie in Frankfurt, und hier starb der Vater. Der geniale Sohn ging darauf wieder nach Dresden zurück in seine nur der Kunst geweihete Werkstatt, und setzte mit rühmlichstem Eifer fort, was der Vater noch begonnen; pflegte sorgsam, was dieser gepflanzt. Seine meiste Aufmerksamkeit war jedoch immer noch auf das Harmonichord gerichtet, und noch neuerdings (1835) soll er mehrere wesentliche Verbesserungen damit vorgenommen haben, die aufs Neue die Welt mit Bewunderung erfüllen. Auch einige Reisen hat er seitdem wieder gemacht, auf denen er natürlich immer die Aufmunterung und Anerkennung fand, die sein edles, wahrhaft uneigennütziges Streben mit Recht und auf alle Weise verdient.

Kausch, Johann Joseph, der Verfasser des für jeden denkenden Musiker so wichtigen Werks: „Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und insbesondere der Musik auf die Seele, nebst einem Anhange über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste" (Breslau 1782), wurde 1751 zu Löwenberg geboren, erhielt aber seine erste wissenschaftliche Bildung von den Jesuiten in Breslau, wohin sein Vater, Stadtphysikus in Löwenberg, seinen Wohnsitz verlegt hatte. Frühzeitig entwickelten sich seine reichen Talente, und unterstützt von dem ausdauerndsten Fleiße trieben sie die versprochenen Früchte so schnell, daß er schon am 18ten Mai 1773 zu Halle die medicinische Doctorwürde erhielt, und nach einem anderthalbjährigen Aufenthalte zu Wien drei Jahre später als Fürstl. Hatzfeld'scher Leibarzt zu Trachenberg und Physikus des dortigen Kreises angestellt ward. Nach dem Tode des Fürsten 1780 nahm er seinen Aufenthalt in Militsch, wo er eine weit ausgebreitete Praxis hatte. 1796 aber ward er auf einmal seiner Stelle entsetzt, verhaftet und nach Leipzig abgeführt. 1797 erhielt er sein früheres Amt wieder mit einer jährlichen Pension von 150 Rthlrn. 1806 ward er Rath im Medicinal-Collegium zu Kalisch, und 1809 zugleich Regierungs-Rath in Liegnitz, wohin er nun auch zog. Hier lebte er mit aller Kraft seines energischen Geistes den Wissenschaften. Belohnungen und Auszeichnungen wurden ihm auch in reichem Maaße zu Theil. Mehrere seiner Schriften, die aber nicht hier zu erwähnen sind, erhielten Preise; er selbst ward Mitglied vieler gelehrten Vereine. Die ewig denkwürdigen Jahre 1813 und 1814 stellten ihn unter die Ritter des eisernen Kreuzes, und als er 1823 sein Doctor-Jubiläum feierte, erhielt er den Königl. preuß. rothen Adlerorden. Anhaltende Kränklichkeit aber verhinderte ihn damals schon, seine Berufsgeschäfte in der gewohnten Thätigkeit zu vollbringen, und am 1sten September 1823 ward er auf sein Ansuchen mit einer Pension von 950 Rthlrn. in Ruhestand versetzt, in dem er aber schon am 10ten März 1825 starb. Oben erwähnte Schrift zeugt von vieler Erfahrung und einem tiefen Scharfblicke in das innerste Wesen der musikalischen Kunst. Eine Natur-Geschichte des musikalischen Klanges ist gewissermaßen darin aufgestellt, wie wir sie nirgends vollständiger und mit reicherer Erfahrung ausgestattet finden, und es wäre zu wünschen, daß das Buch von mehr Musikern und mit mehr Aufmerksamkeit und Bedacht gelesen werden möchte, als es wirklich zu geschehen scheint. Dr. Sch.

Kawka, s. Kaffka.

Kayser, 1) Andreas, nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts Orgelbauer zu Pulsnitz in der Oberlausitz, war geboren in dem benachbarten Orte Ohorn, und hatte bei Ulisch in Rußland gelernt. Dann arbeitete er

12 Jahre als Gehülfe bei Silbermann in Freiberg, 3 Jahre bei Domitius in Zittau, 19 Jahre bei Grübner in Dresden, und 6 Jahre bei Schöne in Freiberg. Ein eigenes Etablissement gründete er sich, ungeachtet seiner großen Geschicklichkeit und daß er etliche und 70 Jahre alt wurde, niemals. — 2) Johann Christian, ein jüngerer Vetter des Vorhergehenden, geb. zu Ohorn 1750, lernte die Orgelbauerkunst bei Pfizner in Pulßnitz, aber bildete sich nachgehends hauptsächlich unter jenem Andreas K. Von diesem kam er nach Leipzig zu Maurer. Endlich ging er 1776 nach Dresden, wo er Anfangs besonders auf das Studium der Silbermann'schen Werke vielen Fleiß verwandte, dann sich als Orgelbauer u. Instrumentenmacher etablirte, und binnen Kurzem zu einem solch' bedeutenden Rufe gelangte, daß er noch zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts allgemein zu den größten Meistern seiner Kunst gezählt wurde. Von seiner außerordentlichen Geschicklichkeit zeugen aber auch viele größere u. kleinere neue Werke, wie z. B. das in der Kirche zu Lauterbach bei Stolpen, in der Waisenhauskirche zu Dresden, in der Garnisonskirche daselbst, in der Kirche zu Wahlen bei Pirna, in der Annenkirche zu Dresden, der zu Lohmen bei Pirna, der zu Döbrilugk, zu Obernhau, zu Hartha bei Bischoffswerda, in der Johanniskirche zu Dresden, zu Höckendorf bei Dippoldiswalda, zu Glashütte im Gebirge u. v. a., auch einer langen Reihe bedeutender Reparaturen nicht zu gedenken.

Kayser, P. L., s. Kaiser; und über Reinhard Kayser vergl. Keiser, wie er richtiger geschrieben wird.

Keeble, John, seit 1750 Organist an der Georgiuskirche zu London, ward damals als einer der fertigsten Clavierspieler in England geschätzt und war noch ein Schüler von dem berühmten D. Pepusch, dessen unbegränzte Verehrung vor der griechischen Musik er denn auch theilte, wie aus seinem Werke: „The Theory of Harmonics: or an illustration of the grecian Harmonica" (zwei Theile), welches 1784 zu London erschien, nicht anders hervorgeht. Wie demnach aber die Engländer das Werk mit einer so großen Liebe und lauten Beifallsbezeugung aufnehmen konnten, läßt sich kaum begreifen. Von K's praktischen Werken sind in Deutschland nur 2 dem Titel nach bekannt, nämlich 40 Zwischenspiele (to be played between the Verses of the Psalms, expressly composed for the Use of the Church), welche er mit Kirkmann zusammen componirt hat, und eine Sammlung von 5 Büchern kleiner Orgelstücke. Sein Todesjahr scheint in die 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts zu fallen; das jetzige Jahrhundert erlebte er wenigstens bestimmt nicht mehr.

Keferstein, Dr. Gustav Adolph (pseudonym: K. Stein), Garnisonsprediger und Diaconus zu Jena, wurde am 13ten December 1799 in Cröllwitz bei Halle geboren, von wo sich aber bald darauf sein Vater (der durch mehrere Erfindungen im Maschinenwesen bekannt gewordene Papier-Fabrikant Adolph K.) nach Weida im Voigtlande übersiedelte. Sein Lehrer im Fache der Musik war der rühmlichst bekannte, späterhin nach Gera versetzte Cantor Lägel, von welchem er Unterricht im Gesange, Clavierspiele und in den Anfangsgründen der Harmonielehre erhielt. Durch fleißige Theilnahme an der Einübung classischer Vocalwerke und durch häufiges Anhören ausgezeichneter Instrumental-Compositionen, welche Lägel, durch die Liberalität und begeisterungsvolle Musikliebe des in der Nähe wohnenden Barons v. Wilke unterstützt, in Kirche und Concert sehr häufig zur Aufführung brachte, wurde in dem Knaben schon frühzeitig eine lebendige Empfänglichkeit für solide Musik erweckt, welche auf öfter wiederholten Reisen zu Musikfesten in Gera, Zeiz und Altenburg, zu welchen er den Lehrer begleiten durfte,

die kräftigste Nahrung fand. Im 14ten Jahre bezog er das damals unter dem Zusammenwirken der trefflichsten Lehrer zu neuer Blüthe gelangte Gymnasium zu Gera, wo ihm bald im Hause des Regierungs-Botenmeisters Fournes, um welchen sich wöchentlich ein paarmal die geschicktesten Musiker der Stadt zu musikalischen Uebungen zu versammeln pflegten, ein neues reges Leben in dieser Kunst aufging. Das öftere Hören des ältesten Sohnes vom Hause, eines ausgezeichneten Clavierspielers, führte zur Bekanntschaft mit den brillantesten Clavierwerken der damaligen Zeit, während im Sing-Kränzchen, welches Letzterer leitete, die Oratorien und Opern zur Aufführung gelangten, welche eben die Jahre brachten. Fleißige Uebung führte im Clavierspiele bald zu ziemlicher Fertigkeit, so daß K., vom durch Kriegsschäden, Theurung und Unglücksfälle zurückgekommenen Elternhause her wenig unterstützt, bereits vom 15ten Jahre an selbst Unterricht ertheilen konnte. Nach vier in musikalischer Hinsicht vielfach anregenden Gymnasial-Jahren ging K., vom Consistorium mit dem test. maturitatis versehen, nach Halle, wo bald neue interessante musikalische Verbindungen angeknüpft wurden. Des gefälligen Naue Wohlwollen gewährte dem Jünglinge die Theilnahme an seinem großen Gesangvereine und an dessen Aufführungen, so wie an seinen musikalischen Vorlesungen, die Benützung seiner reichen Bibliothek und Musikalienhandlung, und Gelegenheit zum öffentlichen Auftreten in den Winterconcerten mit Ausführung Mozart'scher, Louis Ferdinandscher, Eberle'scher, Dussek'scher und Beethoven'scher Claviercompositionen. Löwe's, des innig befreundeten Commilitonen, sich kräftig entwickelndes musikalisches Talent reizte zur Nacheiferung. Maaß, der befreundete Lehrer, förderte als feinsinniger Musikkenner die ästhetische Bildung. Marx, der musikeifrige u. gelehrte damalige Referendarius, gab durch Wort u. Beispiel manchen lehrreichen Wink. Dazu kam ein interessantes Opern-Kränzchen, gehalten von mehreren angesehenen Familien, verherrlicht durch Löwe's und Oelschläger's Theilnahme, so wie durch die einer trefflich gebildeten Schülerin der Mara und einer ausgezeichneten Musiklehrerin, bei welchem K., so weit es ihm seine theologischen Studien erlaubten, die Vorproben leitete und das Flügel-Accompagnement besorgte. Im Fache des Clavierspiels leuchtete Baron von Lehmann als ausgezeichnetes Musterbild vor. Dabei ertheilte K. fortwährend Musikunterricht, dessen reichlicher Ertrag, so wie die ausgedehnteste Gastfreundschaft von Seiten zahlreicher Verwandten und angesehener Musikfreunde, es ihm möglich machte, die Unterstützung vom Elternhause fast ganz zu entbehren. Nach dreijährigem Aufenthalte in Halle führte ihn der ehrenvolle Ruf in das Haus eines hohen Staatsbeamten in Weimar, welcher indeß noch einen halbjährigen Aufenthalt auf der Universität Jena zur Bedingung machte, zunächst in diese letzte Stadt, wo mit Hülfe des trefflichen Violinvirtuosen, Musikdirectors Westphal und eines angesehenen Akademikers, des Apellationsgerichtsrathes Kori (gegenwärtig in Dresden), bald ein Quartett und Opernkränzchen zu Stande kam. Mit dem Aufenthalte in Weimar selbst (Michaelis 1820) begann aber eine neue, in musikalischer Hinsicht überaus anregende Periode in K's Leben. Die Oper, durch Stromeyer, Moltke, Mad. Jagemann, Mad. Eberwein, Dem. Roland ꝛc. trefflich besetzt, wurde für K. eine neue Bildungsschule des musikalischen Geschmacks. Der freie Zutritt in Hummels Hause, die Verbindung mit dessen Schüler Hartknoch, das Studium des Beethoven'schen Dichtergeistes an der Seite eines Schmidt (geh. Regierungsraths), welcher selbst dichtete, sein ganzes Leben der Ergründung dieses Genius gewidmet; der vertraute Umgang mit L. Rellstab, der, angezogen von Göthe, fast ein

Jahr lang in Weimar lebte, das tägliche Zusammentreffen mit Künstlern wie Götze, Lobe, Eberwein, Riemann u. A., sowie das häufige Hören fremder Künstler, welche in Concert und Theater gastirten, konnte, verbunden mit fortgesetztem Studium der musikalischen Literatur und einigen Reisen nach Dresden mit längerem Aufenthalte daselbst, als dem Geburtsorte seiner nachmaligen Gattin, nur vortheilhaft auf K's musikalische Bildung einwirken und mußten ihn mit dieser Kunst immer inniger und tiefer befreunden. Durch seine Anstellung in dem nahegelegenen Jena dem Ilmathen entrückt, wurde K. bald der musikalischen Praxis um so mehr entzogen, als der schnell auf einander folgende Tod zweier Collegen ihn mit außerordentlichen Amtsarbeiten überlud, welche ihm 3 Jahre hindurch oft Monate lang fast keine einzige Stunde zur Forterhaltung, geschweige denn zur Fortbildung der erlangten Fertigkeit im Clavierspiele übrig ließen. So der unmittelbaren Theilnahme an musikalischen Uebungen entzogen widmete er späterhin die Mußestunden, welche nicht durch theologische Arbeiten, deren mehrfache schriftstellerische Produkte wir hier übergehen, ausgefüllt wurden, der musikalischen Kritik und Aesthetik. Die zahlreichen lobenswerthen Früchte seiner diesfallsigen Bestrebungen liegen in verschiedenen Zeitschriften zum Theil unter der Zeichnung K. Stein vor. Besonderes Interesse erregte sein „Versuch über das Komische in der Musik" (Cäcilia H. 60). Der durch diese Abhandlung veranlaßte Streit scheint durch eine zweite über denselben Gegenstand (allg. musik. Zeitung Januarheft 1835) in so weit entschieden worden zu seyn, als sich späterhin keine weitere Stimme darüber vernehmen ließ. Seine Mährchen-Novelle „König Mys von Fidebus" (Cäcilia Heft 61—64) fand als „sinnige Allegorie" Beifall. Als Critiker scheint es sich K. zum Ziel gesetzt zu haben, allen leeren Formenkram rücksichtslos zu befehden und auf Fortbildung der Musik nach der eigentlich idealen Seite hin zu dringen. Seine eigenen Compositionen erklärte er selbst stets standhaft für von zu geringem Belange, um der Herausgabe würdig zu seyn, und doch möchten wir diese, gerade um ihres Werthes willen, wünschen, denn, hörten wir selbst auch noch keine davon, so läßt sich doch — und wenn es auch nur ein seltener Fall ist, daß der Kenner der Kunst zugleich den Künstler in sich vereint — so läßt sich doch von einem Manne, der von solch' reinem, tiefem Gefühle für die Kunst beseelt ist, wie unser K. es nach seinen ästhetischen Arbeiten seyn muß, solche ernste, Alles umfassende und bis in seine feinsten Züge erkennende Blicke in das eigentliche Wesen der Kunst gethan hat, und der endlich doch auch, bei jener vollkommenen theoretischen Durchbildung, selbst praktisch so weit herangebildet ist, ohnmöglich etwas Anderes als Gutes erwarten. A.

Kegel, kegelförmig, s. Conus.

Kegel, Emanuel, zuletzt Capelldirector des Grafen Reuß und Organist an der Hauptkirche zu Gera, geb. 1655, besuchte in seiner Jugend das Gymnasium zu Gotha, studirte darauf zu Jena, wurde hierauf Cantor zu Neustadt an der Heyde, nach einem halben Jahre aber Cantor zu Saalfeld, und dann Cantor zu Gera, wo ihm endlich der Graf noch obige Ehrenstelle verlieh, und wo er auch den nachmals so berühmten Stölzel eine Zeitlang unterrichtete. Er starb plötzlich zu Breslau, wohin er gereist war, am 23sten Juni 1724. Von seinen Compositionen ist Nichts gedruckt. Sein Sohn — Ludwig Heinrich, geboren zu Gera am 25sten October 1705, studirte nach vollendetem Schulcursus in Leipzig Theologie, ward aber schon 1726 vom Grafen Reuß als Organist an die Kirche St. Salvator in seiner Vaterstadt berufen. 1732 befand er sich auf Befehl und Kosten des Grafen

beim Kapellmeister Stölzel zu Gotha, dem ehemaligen Schüler seines Vaters, um bei ihm wieder die Composition zu studiren. Er schrieb nachgehends auch Mehreres, was aber ebenfalls meist Manuscript geblieben ist, und starb endlich gegen 1770.

Kegelpfeife, s. Conus.

Kegelstimmen, sind Orgelstimmen, deren Pfeifen conisch geformt sind.

Kehl, Johann Balthasar, geboren zu Coburg, war zuerst Organist zu Erlangen und nachgehends Cantor zu Baireuth. Bis zu seiner Erblindung 1780, auf welche er auch bald starb, componirte er fleißig: Clavier-Sonaten, variirte Choräle (4 Sammlungen davon sind erschienen), die beiden Oratorien „die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem", und „die Pilgrimme auf Golgatha", und mehreres Andere, worunter auch kleinere Vocalsachen; und als praktischer Orgelspieler wird er von seinen Zeitgenossen nicht minder gerühmt.

Kehle, eigentlich der vordere Theil des Halses unter dem Kinne bis an die Brust; dann aber auch die Luftröhre insbesondere. Es ist wohl überflüssig, zu bemerken, welch' wichtiges Werkzeug die Kehle bei Hervorbringung der Töne ist. Doch vergl. man darüber die beiden folgenden angezogenen Artikel. — Kehlfertigkeit — ein Ausdruck, der neuerer Zeit durch seinen häufigen Gebrauch fast bis zum technischen Kunstausdrucke erhoben wurde — ist nichts andres als praktische und mechanische Fertigkeit im Gesange.

Kehlkopf, s. Stimme (Theorie der).

Kehlton, s. Gaumenton.

Kehrab oder Kehraus, mehr Scherzname für einen aus mehreren einzelnen tanzartigen Sätzen bestehenden Tanz, der zum Schlusse einer Tanz-Gesellschaft, eines Balles oder dergl., gespielt wird, also gewissermaßen den Ausgang desselben bildet.

Keil, Demoiselle Josephine, eine geschickte Musikliebhaberin der neuesten Zeit in Wien. Sie ist eine Schülerin des daselbst sehr geschätzten und reichlich beschäftigten Claviermeisters H. Payr, und ihr Spiel, sowohl auf dem Pianoforte wie auf der Phisharmonika, zeichnet sich durch Fertigkeit und Präcision wie durch Geschmack und Zartheit des Vortrags aus. Besonders in den Jahren von 1820 bis 1824 ließ sie sich wiederholt mit vielem Beifalle in öffentlichen Concerten in ihrer Vaterstadt hören, wogegen die Nachrichten aus späteren Jahren über sie fehlen. v. Wzrd.

Keilholz, Christiane Elisabeth, zu Pirna 1764 geboren, betrat sie 1769 zum ersten Male das Theater, und zwar mit nicht minder entschiedenem Glücke als vielem Talente. Nachher war sie längere Zeit bei dem Theater zu Hamburg und Mannheim angestellt. Von 1792 bis 1795 sang sie auf dem Theater zu Amsterdam. Im letzteren Jahre ging sie mit der Keilholzischen Gesellschaft nach Cassel, wo sie sich mit dem weniger bedeutenden Sänger Haßloch verheirathete. 1804 verließ sie mit diesem Cassel wieder, machte erst eine Reise durch Deutschland, auf der sie vielen Beifall ärndete, ließ sich dann auch auf einige Zeit in Leipzig engagiren, und kam endlich wieder nach Hamburg. Von 1809 an aber ist in Deutschland Wenig oder Nichts mehr von ihr bekannt geworden. Ihre Hauptrolle war die der Königin der Nacht in Mozart's „Zauberflöte", der Diana in Martins „Baum der Diana", und der Julie in Benda's „Romeo und Julie". Es

beweist dies, daß sie eine außerordentliche Kunstfertigkeit besessen haben muß, einen weiten Stimmumfang, und auch viel Aeußerliches, was solche Darstellungen begünstigt.

Reinspeck, Michael, ein Tonkünstler des 15ten Jahrhunderts, aus Nürnberg, schrieb „Lilium musice plane", welches Werkchen zu den ältesten gedruckten musikalischen Büchern gehört. Es erschien zuerst in Ulm 1497, nachher aber auch zu Augsburg 1498, und noch einmal 1500. Christmann fand es in der ersten Ausgabe auf der Bibliothek zu Stuttgart. Stetten behauptet in seiner Kunstgeschichte, es seyen die Lettern dazu in Holz geschnitten und unbeweglich gewesen. Gerbers Bemühungen haben wir es zu danken, daß wir nun auch den eigentlichen Namen dieses alten Künstlers wissen. Früher war man sehr uneinig darüber, da man ihn bald Kiensbeck, bald Reinsbeck, und noch anders geschrieben findet.

Keiser, Reinhard, geboren um 1673 an unbekanntem Orte zwischen Leipzig und Weißenfels, wohin sich seine Eltern auf kurze Zeit begeben hatten. Der Vater war ein guter Kirchencomponist, lebte ohne Anstellung in mancherlei Gegenden vom Unterricht, z. B. in Hamburg und Lübeck, und brachte auch dem talentvollen Sohne die ersten Anfänge der Musik bei, die er auf der Thomasschule zu Leipzig weiter ausbildete. Hier studirte er auch auf der Universität und setzte eifrig die Musik fort, wozu er in den schon damals blühenden Concerten so wie in der Oper die beste Gelegenheit fand. Sein lebenslustiger Sinn und sein zur Liebe geneigtes, aber auch etwas eifersüchtiges Gemüth zog ihn weit mehr zur Musik als zu den Wissenschaften, und in der Kunst mehr zur Composition als zur Theorie. Seine Melodien waren so süß und sanft eingänglich, in allen Darstellungen der Liebe so anmuthig, frisch und leicht sangbar, daß er sich überall dadurch beliebt machte. Seine Zeit fand seine Gesänge der Zärtlichkeit wie aus dem Herzen genommen, daß er auch mehr Liebling derselben wurde als irgend ein Anderer. 1692 wurde er an den Hof nach Wolfenbüttel berufen, wo er das Schäferspiel „Ismene" componirte, die das freudigste Aufsehen erregte und von Mattheson selbst, obwohl ihn K. später nur im Spott die „weiße Cravatte" nannte, allerliebst befunden wurde. Das Jahr darauf erhielt er den Auftrag, die Oper „Basilius" zu componiren, die nicht geringen Antheil fand. Da die Oper zu Hamburg damals zu den vorzüglichsten in Deutschland gehörte, ging er 1694 dahin und erwarb sich durch Aufführung seines Basilius die Liebe der ganzen Stadt. Dennoch konnte er in Folge von Theater-Cabalen seine nächste Oper „Adonis" erst 1697 veröffentlichen, was gleichfalls unter dem größten und allgemeinsten Beifall geschah, der auch seinen anderen Opern, als „Irene", „Janus" rc., zu Theil wurde. Hier blieb er nun immer beliebter Opern-Componist, unerschöpflich in melodischen Erfindungen, 40 Jahre lang, und schrieb etwa 116 vollständige Opern, ohne diejenigen, an welchen er mitarbeitete, und ohne seine übrigen Compositionen. Gerber hat in seinem neuen Lexicon das Verzeichniß der Opern K's namhaft gemacht bis auf 75; die übrigen sind nicht anzugeben. Die letzte, woran K. mitarbeitete, war „Circe". Die meisten seiner Theater-Arbeiten lagen in Hamburg vergraben. Der bekannte Sammler, Hr. Pölchau, suchte sie 1810 zu retten; und wenn es irgend Einem gelingen konnte, so ist es ihm gelungen. Man würde also die meisten Ueberbleibsel jetzt in Berlin zu suchen haben, wohin sich Hr. Pölchau begab. In den letzten 10 Jahren seines thätigen Lebens verfaßte K. auch viele Kirchenwerke, Oratorien, Cantaten, Psalmen, Motetten rc. Gedruckt wurden noch: Cantaten, Divertimenti Serenissimi, Soliloquia, Landlust, Friedenspost, Erlösungs-

Gedanken. Eine seiner Motetten „Unendlich groß ist das gottselige Geheimniß" hat Hiller im zweiten Bande seiner vierstimmigen Motetten- und Arien-Sammlung mitgetheilt. In seinen früheren Compositionen pflegte sich Keiser italienisirt Rinardo Cesare zu unterschreiben, was in reiferen Jahren nicht mehr geschah. Sein Leben war übrigens mit so vielen abenteuerlichen Umständen u. Zufällen ausgestattet, wie Mattheson ausdrücklich versichert, daß es zu einem musikalischen Romane dienen könnte. Mattheson hat aber aus Achtung vor K's Verdiensten davon geschwiegen, so wenig dies sonst Mattheson's Sache war. 1700 hatte K. Winterconcerte in Hamburg veranstaltet, in denen es in jeder Hinsicht stattlich herging. Die schönsten Musikwerke wurden gegeben, die besten Virtuosen traten auf, die schönsten und blühendsten Sängerinnen entzückten. Er selbst und das ganze Auditorium erschienen in den prächtigsten Kleidern, wovon er überhaupt ein großer Freund war, wie von allem glänzenden Leben: in jeder Art ein wahrer Weltmann. 1703 übernahm er mit dem Gelehrten Drüsike den Pacht der Oper. Sechs Jahre ging es herrlich und in Freuden. Die Sänger und noch mehr die Sängerinnen hatten es gut. Man konnte aber endlich mit der Rechnung nicht fertig werden. Drüsike mußte sich entfernen, K. blieb u. half sich 1709 und 1710 mit 8 neuen Opern so gut wieder auf, daß er seinen Staat „mit verbrämten Kleidern und 2 Dienern in Aurora-Liberey" ziemlich fortsetzen konnte. Dazu wählte er eine gute Parthie und heirathete eines angesehenen Patriciers und Raths-Musikanten Tochter Oldenburg, die ihm eine Tochter brachte, welche eine sehr geschickte Sängerin wurde, gebildet und witzig, dazu liebevoll gegen den Vater. Von 1713 an gelangte Mattheson zu näherem Umgang mit ihm, pflog sehr vernünftige Gespräche mit K., der sich immer vom besten Geschmacke zeigte, und sehr eifrig zum Vortheil der Kunst, so lange ihm nicht Liebe u. Wein in den Weg kamen, die ihn gleich sehr zärtlich machten. Zu Mattheson's Orchester schrieb K. Anmerkungen, ob er sich gleich sonst damit nicht abzugeben pflegte. Lesen guter Bücher, fremde Sprachen oder die Kunst, seine sehr gesunden Gedanken ordentlich zu Papier zu bringen, waren seine Sache nicht. Dagegen wurden seine Melodien selbst von Händel und Hasse geschätzt, gelobt und zuweilen benützt. Mattheson und Scheibe, die nur selten loben, rühmen ihn als den ersten Opern-Componisten der Welt, wie er lange der galanteste Lehrer derselben war, dessen Genie auch noch von Reichardt gepriesen wird. Dazu nennt ihn Mattheson den ersten Componisten, der auf grammatische und oratorische Accente und Redeeinschnitte genaue Rücksicht nahm. 1716 gründete er gemeinschaftlich mit Mattheson neue Concerte, ging 1722 nach Copenhagen, erlangte den Titel eines K. Capellmeisters u. setzte dort mehrere Instrumentalwerke, besonders für die Hoboe, angenehm, doch nicht so ausgezeichnet als seine Gesangssätze. Zurückgekehrt wurde er 1728 Cantor an der Cathedrale und Canonicus, welches Amt nur geringe Einkünfte hatte. Hier ließ er mehrere seiner Kirchenwerke hören, seine Gemahlin, die oben genannte Oldenburg aus Hamburg, sang, das erste Frauenzimmer, das von einem Hamburger Kirchenchore sich hören ließ. Früher war sie eine vortreffliche Theater- und Concertsängerin gewesen, die besonders ihres Gatten Gesänge rührend vorzutragen verstand. Sie starb einige Jahre vor ihm (1735); seit der Zeit zog sich K. zurück und verlebte seine letzten Jahre still bei seiner Tochter, Hofsängerin der Königl. Capelle zu Copenhagen, die ihn kindlich liebevoll pflegte bis an seinen Tod am 12ten September 1739, und endlich dort auch 1768 starb. Manche neuere deutsche Schriftsteller haben sich an diesem Ehrenmanne versündigt: es gebührt ihm große Achtung und unser Dank. G. W. Fink.

Kelle, s. **Röhre**.

Keller, Fortunat, s. **Chelleri**.

Keller, Heinrich Michael, berühmter Orgelspieler des 17ten Jahrhunderts, ward geboren zu Nordhausen in Thüringen am 10ten Februar 1638, und lernte das Orgelspiel und die Composition bei Bernhard Mayer, der damals Organist in Zerbst war. 1658 erhielt er die Cantorstelle zu Berga, und 1662 die eines Organisten zu Frankenhausen, wo er am 20sten Mai 1710 starb. Von seinen Compositionen waren besonders die variirten Choräle geschätzt, die denn auch die einzigen sind, welche man noch jetzt hie und da von ihm antrifft. — Ein anderer **Michael Keller** jener Zeit war Rector zu Meissen, und auch geb. daselbst 1630. Er hinterließ ein mit vieler Mühe ausgearbeitetes Werk: „Monochordum sive Tractatus de ratione harmoniae musicae etc.“, worin das mathematische Verhältniß der Töne zu einander berechnet und durch Zahlen bestimmt angegeben ist.

Keller, Godfrey, Clavierspieler und Componist zu London um 1700. Außer mehreren Claviersachen, die von ihm zu London und Amsterdam erschienen und die meistens in Sonatenwerken bestehen, unter welchen einige auch der Königin Anna von England dedicirt sind, schrieb er eine vollständige Generalbaßschule (A compleat Method for attaining to play a Thorough-Bass upon either Organ, Harpsichord, or Theorbe-Lute etc.), die aber erst nach seinem Tode 1731 in den Druck gegeben wurde. Eine zweite Ausgabe davon besorgte Pearson zu London, als Anhang zu Dr. Holder's Tractate. Wie Hawkins bemerkt, war dies die zweite von allen Generalbaßschulen, die in englischer Sprache erschienen sind.

Keller, Carl, Fürstl. Fürstenbergischer Cammermusikus in Donaueschingen, wurde geboren zu Dessau am 16ten October 1784. Sein Vater, Joh. Gotthilf K., war dort Cammermusikus und Hoforganist und ein tüchtiger Contrapunktist; doch starb er zu früh, als daß er auch der Lehrer seines talentvollen Sohnes hätte werden können. So ward dieser ein Zögling der Hofcapelle zu Dessau, die damals zwar vortreffliche Meister auf verschiedenen Instrumenten zu ihren Mitgliedern zählte, aber keinen guten Flötisten, und wir dürfen hierin den, übrigens für K's späteres Wirken in der Kunst nicht nachtheiligen, Grund suchen, warum er sein Lieblings-Instrument, die Flöte, erst so spät und zwar ohne allen besonderen Unterricht zu cultiviren anfing. Von seinen Eltern zur Kunst bestimmt, und auch in seiner frühesten Jugend schon den Beruf dazu in sich tragend, bildete er sich Anfangs mehr zum Sänger und Schauspieler; die Uebung auf ziemlich allen gangbaren Instrumenten war stets Nebensache bei ihm, die nach und nach aber zur liebgewonnenen Unterhaltung wurde; und erst, als nach vollendeter Mutation, in der sich seine frühere glockenreine Sopranstimme in einen angenehmen hohen Bariton verwandelt hatte, er ein festes Engagement als Sänger am Theater annehmen wollte, bestimmte ihn der Widerwille seiner Mutter und ziemlich aller Verwandten gegen das Schauspieler-Leben, sich vorzugsweise der Instrumentalmusik zu widmen und auf irgend einem Instrumente sich zum Virtuosen zu bilden. Er wählte die Flöte, als das dem Gesange nächst verwandte Instrument, und obschon bereits beinahe 18 Jahre alt, brachte er es durch rastlosen Fleiß, dessen Erfolge noch gehoben wurden durch ein kräftiges Talent, doch so weit, daß er schon in seinem 20sten Jahre als wirklicher Virtuos auftreten konnte. Der allgemeine Beifall, den er erhielt, machte ihm Muth und Lust zum Reisen. Sein erster Ausflug war nach Leipzig und von da nach Berlin, der

Pflanzschule seines nachmaligen bedeutenden Rufes. Reichardt, der mit scharfem Kennerauge die Viel versprechenden Anlagen des Jünglings schnell entdeckte, stellte ihn als Flötist in der Kapelle an, und mit ihm auch, der fortwährend sein treuer und belehrender Freund blieb, ging K. in der damaligen Kriegszeit nach Cassel, wo er, nach seinem eigenen Geständnisse, als erster Flötist in der Hofcapelle und Lehrer der Königin von Westphalen im Gesange und Guitarrspiele 7 glückliche Jahre verlebte. Nach Aufhebung des Königreichs Westphalen ging er nach Stuttgart, erhielt hier auch alsbald eine Stelle in der Hofcapelle, doch schon nach 2 Jahren gab er selbst diese Stelle wieder auf, und unternahm eine große Reise durch Deutschland, Frankreich, Holland, Ungarn ꝛc. In diese Zeit fallen auch seine ersten Compositionen, die ungemein viel Glück machten. Seine herrlichen, melodiösen und characteristisch ausdrucksvollen Lieder und Gesänge wurden in nicht geringer Zahl überall als Einlagen in Vaudevilles gebraucht, und viele davon gingen sogar in den Volksmund über. Wer hätte nicht schon singen gehört oder vielleicht selbst mitgesungen die liebliche, wahrlich sehnsuchtsvolle Polonaise „Kennst du der Liebe Sehnen"? — Wer erinnert sich nicht noch des hohen Enthusiasmus, den besonders in jenen Jahren junger deutscher Freiheit das geniale Lied von der Feldflasche „Helft, Leutchen, mir vom Wagen doch" überall, namentlich im nördlichen Deutschland, erregte, wo es das Lieblingslied aller Stände geworden war? — Sie sind von Keller und die besten Proben seiner Kunst in der Lieder-Composition. Mit nicht weniger Theilnahme wurden aber auch seine Flötensachen, von Künstlern wie von Dilettanten, aufgenommen. Namentlich haben sich seine Flötenconcerte weit verbreitet und sind zum öftern nachgedruckt worden. In Wien beschloß er jene Reise; doch blieb er auch nur anderthalb Jahre hier, und folgte einem Rufe nach Donaueschingen, der durch Conrad Kreutzer an ihn erging. Daselbst ist nun sein Wirkungskreis zwar kein großer, aber in der Unbeschränktheit, in welcher er sich neben Kalliwoda bewegen darf, und bei der großen Liebe seines Fürsten zur Kunst, sind seine Unternehmungen doch von vielem Heile, selbst für die Kunst im Großen, und der gute Ruf, in welchem die kleine Capelle dort steht, darf zum großen Theile wohl sein Werk genannt werden, da die meisten Mitglieder derselben auch seine Schüler sind, indem sie vornehmlich ihre Bildung in dem, wenn auch nicht sehr weit ausgedehnten, Conservatorium erhielten, das er zu dem Zwecke dort errichtete. Als Virtuos tritt er jetzt nur noch sehr selten auf. Sein Hauptgeschäft ist die Leitung des Theaters, auf dem er denn auch selbst noch, und in der That mit gutem Erfolge, besonders in komischen Rollen, zuweilen Comödie mitspielt. Die Zeit, die ihm dieses Amt übrig läßt, füllt er mit Componiren aus. Bis jetzt mögen ungefähr 40 und einige Werke von ihm erschienen seyn. Die gelungeneren darunter sind und bleiben immer die Flötenconcerte und die Lieder. Zum größten Theile wurden sie gedruckt bei Peters in Leipzig, Haslinger in Wien und Simrock in Bonn. — Seine Frau, Wilhelmine K., welche als Fürstl. Cammersängerin am Theater zu Donaueschingen engagirt ist, und schon früher als Sängerin der sog. italienischen Schule, besonders auf einer Reise nach Holland, wo sie in Amsterdam in der Gesellschaft Felix Meritis, im Haag, in Utrecht ꝛc. mehrere Male auftrat, große Triumphe feierte, ist eine geb. Meierhofer aus Carlsruhe, jetzt (1836) 27 Jahre alt, und ward von Berger, Löhle und der Sessi gebildet, welche letztere Meisterin besonders viel Einfluß auf sie ausübte und sie stets als eine ihrer talentvollsten Schülerinnen schätzte. Sie verheirathete sich sehr

jung, schon 1826, an Keller, der sie in Carlsruhe, wo sie angestellt war, kennen lernte. Ihre — wie die Sänger sich auszudrücken pflegen — Glanzrollen sind die der Desdemona in Rossini's „Othello", und der Rosine in dessen „Barbier". A.

Kellner, David, der Verfasser des in der Zeit von 1732 bis 1796 8 Mal aufgelegten Werkes: „Treulicher Unterricht im Generalbasse", war Hauptmann in Hamburgischen Diensten und zugleich ein geschickter Lauten-Virtuos. Auch hat er für sein Instrument viele kleinere Sachen componirt, als Fantasien, Chaconnen, Rondo's, Gigen rc., die nicht minder als jenes theoretische Werk einst beliebt waren, und auch 1747 in einer besondern Sammlung zu Hamburg im Druck erschienen. Weiteres ist über sein Leben und Wirken nicht bekannt.

Kellner, Johann Peter, zuletzt Cantor u. Organist zu Gräfenrode in Thüringen, ward auch geboren daselbst am 24sten September 1705, und zuerst von dem damaligen Cantor daselbst, Nagel, im Clavierspiele unterrichtet. Seine weiteren Lehrer in der Musik waren: zuerst dessen Sohn, Cantor in Dietendorf, dann der Organist Schmidt in Celle, u. endlich der Organist Quehl in Suhla, bei dem er vornehmlich die Composition studirte und bis in sein 17tes Jahr blieb. In seinem 20sten Jahre ward er als Cantor nach Frankenhayn berufen, und 2½ Jahr später in gleicher Eigenschaft wieder nach seinem Geburtsorte versetzt, wo er in den letzten 80er Jahren starb. Besonders im Fugenspiele soll er eine große Fertigkeit besessen haben, und man erzählt von ihm, daß er einst, als Bach unerwartet in seine Kirche trat, augenblicklich das bekannte Thema b a c h angestimmt und zur Verwunderung jenes großen Meisters überaus kunstgerecht fugenartig durchgeführt habe. Seb. Bach und Händel gehörten zu seinen Verehrern. Er componirte Viel. Gestochen sind davon mehrere Fugen und Präludien, der Choral „Herzlich thut mich verlangen" für 2 Claviere und Pedal, und mehrere sog. Suiten unter dem Titel: „Manipulus musices". Passionen und Kirchenmusiken sind nebst vielen kleineren Clavier- u. Orgelsachen Manuscript geblieben. Sein Sohn und Schüler war der einst so sehr berühmte Orgelspieler und Componist — Johann Christoph K. Derselbe wurde am 15ten August 1736 zu Gräfenrode geboren, und genoß außer dem Unterrichte seines Vaters auch noch den des gründlichen Benda in Gotha. Nachdem er von diesem entlassen worden war, machte er eine große Reise durch Deutschland und Holland; lebte einige Zeit im Haag und in Amsterdam, und kam endlich nach Cassel, wo er als Organist an der katholischen Hof-Capelle angestellt ward, und 1803 starb. Er schrieb unendlich viele Clavier-Sonaten, Trio's und Concerte; dann eine Menge Orgelsachen, namentlich viele Fugen, Präludien, variirte Choräle rc.; auch mehrere Passionen, Kirchencantaten, die Operette „die Schadenfreude", und endlich 1788 ein theoretisches Werk: „Theoretisch-praktische Anleitung zur Erlernung des Generalbasses für Anfänger", von dem 1796 schon die 7te Auflage erschien. Uebrigens kann Letzteres weniger auffallen, wenn man bedenkt, daß K. stets eine große Anzahl Schüler hatte, die das Werk kaufen mußten, weil er es seinem Unterrichte zum Grunde legte. Von seinen praktischen Werken sind die gedruckten die minder zahlreichen; mehrere davon erschienen in größeren Sammlungen, so seine Orgelstücke, auf deren zweitem Theile auch sein Bildniß sich befindet. Die Operette ließ er auf eigene Kosten 1782 drucken. Von seinen Passionen wurden unter anderen die „Empfindungen beim Tode des Erlösers" 1792 in der lutherischen Kirche zu Cassel zum Besten der

Armen aufgeführt und beifällig aufgenommen, so wenig Gefälliges die Composition auch enthalten, sondern nur im streng gelehrten contrapunktischen Style, wie ziemlich alle Werke dieses Kellner, gearbeitet seyn soll. D.

Kelly, 1) Earl of, nur Dilettant, aber, wie Gerber versichert, so allseitig gründlich und tief künstlerisch musikalisch gebildet, wie nur irgend einer der ersten englischen Musik-Professoren seiner Zeit. Er war aus London gebürtig, und starb auch dort gegen 1789. Vor seiner Reise nach Deutschland, welche er um 1770 unternahm, soll er kaum gewußt haben, wie man die Violine hält, und in Mannheim erst, wo er sich längere Zeit aufhielt, bildete er sich unter des ältern Stanitz Leitung sowohl im Violinspiele als in der Composition so wunderbar schnell aus, daß er nach seiner Zurückkunft in London für den größten Violinvirtuosen Englands gehalten wurde. Er componirte nun auch mehrere Sinfonien, Ouverturen für Orchester, Violintrio's und die Opern „Feudal times", welche auch den Titel „Banquet Gallery" führt, und „Beard of Blue" (das bekannte Ammenmährchen „Blaubart"). Erstere ist ein bloßes Spektakelstück und ward auch erst nach seinem Tode am 1sten Januar 1799 aufgeführt; letztere erschien gleich nach ihrer Beendigung auf dem Drurylane-Theater. Ein anderer englischer Tonkünstler, Sänger und fleißiger Componist dieses Namens und wahrscheinlich ein Verwandter von obigem ist — 2) Michael Kelly, geboren zu Dublin 1764. Derselbe gehört in der That zu den seltensten dramatischen Gesangskünstlern. Er ist der einzige Schüler des hochberühmten Aprile, nachdem er vorher auch schon von dem berühmten Fenaroli unterrichtet worden war. Schon 1779, also in seinem 15ten Jahre, ging er nach Italien, um sich in seiner Kunst zu bilden. 1781 trat er zum ersten Male öffentlich auf, und nachher glänzte er auf vielen der größten Theatern Italiens, Deutschlands und Englands. Nach Aprile's Unterricht fing er auch an, sich mit der Composition zu beschäftigen, und mit Glück: nicht weniger als 62 englische Opern verdanken ihm ihr Daseyn, außer welchen er denn aber auch noch viele andere einzelne sowohl Instrumental- als Vocalsachen componirte, die Beifall erhielten. Von jener Reise nach Italien und Deutschland wieder nach England zurückgekehrt, ward er als erster Tenor am Königl., und nachher am Drurylane-Theater zu London engagirt, und es kann seyn, daß er auch in diesem Augenblicke (1836) noch dort lebt. Gewisses ist uns indeß nicht darüber bekannt. Er wäre alsdann 72 Jahre alt. 1826 erschien daselbst von ihm „Reminiscences of the Kings Theatre and Theatre Royal Drury Lane, including a Period of nearly half a century, with original anecdotes of many distinguished persons, political, literary, and musical" (2 Bände). Aus diesem mit vieler Eigenliebe und historischer Unzuverlässigkeit, auch nicht systematisch genug gearbeiteten, aber immerhin doch sehr interessanten Werke erfahren wir denn auch, daß er sich überall des Umgangs der angesehensten Staatspersonen und auch — Mozarts erfreuete, und was wir noch ferner hier über ihn erzählen. Im ersten Bande pag. 226 findet sich eine Musik-Beilage, enthaltend ein a due von ihm über die Worte „Grazie agl' inganni tuoi" von Metastasio, worüber Mozart sehr schöne Variationen componirt und allenthalben gespielt haben soll. Dadurch aufgemuntert versuchte er andere Arietten zu schreiben, u. fragte zuletzt Mozart, bei wem er die Composition studiren sollte, und dieser antwortete: „Hätten Sie die Composition studirt, als Sie in Neapel waren, würden Sie vielleicht weislich gethan haben; nun haben Sie sich der Bühne gewidmet, und so müssen Sie denn auch dieser bleiben, und es wäre unweise, sich jetzt mit einem trockenen Studium abzugeben. Die Natur hat Sie zum Melodisten

geschaffen, bedenken sie aber, daß geringe Kenntniß ein gefährliches Ding sey. Machen Sie Fehler, so tadelt Sie die ganze Welt. Melodie ist die Essenz der Musik. Denken Sie an das alte italienische Sprichwort: „chi sa più, meno sa“". Auch Paesiello's Bekanntschaft machte er in Wien. Dort glänzte er besonders in Mozart's „Figarro", und wie er versichert, hat er auch die Oper nie wieder so schön aufführen sehen. Daß er seit langer Zeit schon von dem Schauplatze der Kunst abtrat, machte natürlich Altersschwäche nothwendig. 17.

Kelten — keltische Musik. Wenn es sich der Mühe lohnt, wie wir meinen, das Wesen der Kunst auch in versunkenen Zeiten kennen zu lernen, darf man die Vorarbeit nicht scheuen, die uns erst in das Verhältniß irgend einer namhaften Vorzeit versetzt. Das Leben der Vorzeit, der Umriß der Geschichte einflußreich gewesener Völkermassen, muß uns in die Seele gebracht werden, wenn wir Antheil daran nehmen und Nutzen davon haben wollen. Die Geschichten großartiger Vergangenheiten erheben den Geist und machen ihn frisch, wie ein Umgang mit kräftiger Jugend. Ist es nicht immer leicht, diese entschlafenen Schaaren aus tiefer Nacht der Vorwelt als leuchtende Erscheinungen hervorzuzaubern und im Gedränge massenhaft vor den Augen der Sehenden vorüberschweben zu lassen, so ist es doch leicht und anmuthig, den wunderbar fremdartigen Zügen schauend zu folgen, u. mindestens eines Eindruckes gewiß zu seyn, als würde uns ein Mährchen der Jugend erzählt, das auf eine ewige Wahrheit gebaut ist. Von Asien aus bewegt sich von Osten nach Westen alles Unruhige, Suchende, Wandernde, alle Kraft und alles Bedrängte, wie alle Cultur, Kunst und Religion. Unter den schiebenden und geschobenen Massen sind auch die Kelten, ein ungeheures Volk, in viele Völkerschaften getheilt. Die mächtig wirrende Bewegung dieser Schaaren bald rück- bald vorwärts wird uns nicht eher etwas klar, als bis wir 600 vor Christi Geburt ihre gemischten Schwärme Medien überfallen und fast ganz verderben sehen, bis sie dem Hunger und der List weichen und ihren Weg nach Abend nehmen müssen. In zwei große Haufen getheilt drängte sich der unermeßliche Zug vorwärts, der nördliche sich bis nach Rußland und an die Ostsee schiebend, der südliche nach Griechenland, durch Illyrien und Ungarn nach Oberitalien und Deutschland, immer unruhig nach allen Seiten hin, immer weiter bis an das Ende von Europa. Kelten waren außer den Griechen das Hauptvolk der ganzen westlichen Erde; die nächsten waren ihnen die Thrazier. Nach Cäsar (I. 1.) nannten die Hauptvölker dieses großen Stammes sich selbst Kelten; er fügt bei, in römischer Sprache werden sie Galli genannt. Es hatte sich aber unter der weit verbreiteten Masse, mit welcher sich auch andere Völker mischten, bald eine härtere und weichere Mundart gebildet; ihr Kaël, wie sie sich nannten, wurde anderwärts in Gail verwandelt und zusammengezogen in Gal, woraus die Römer Gallier machten, und aus Kel die Griechen Keltoi oder Keltai. Der Name Gallier wurde immer herrschender, je mehr die Römer und ihre Sprache um sich griffen. Daher kommt es, daß in späteren Zeiten die Kelten als eine Abtheilung der Gallier angesehen wurden, und daß Einige, unter diesen vorzüglich Schöpflin, annahmen, es habe sich der Name Kelten erst in Gallien (Frankreich) gebildet, weshalb auch alle von dort Ausgewanderte ihn empfangen hätten. Deren gab es aber so Viele, da sie sich theils außerordentlich vermehrten, theils nur mit Viehzucht und Krieg, nicht mit Ackerbau etwas zu thun haben wollten, daß man ihre Umzügler nach allen Richtungen hin bemerkt. Ueber die Pyrenäen war eine solche Anzahl gegangen, daß zu den Zeiten des Ephorus nach Strabo's

Bericht Spanien mit zu Gallien gerechnet wurde. Wir finden dort Keltiberier und Galizier; das Vorgebirge finis terrae wurde promontorium celticum genannt ꝛc. In vielfachen Zügen besetzten sie Irland, Britannien, Schottland und die umliegenden westlichen Inseln. In den engsten Verhältnissen standen die Schotten mit den Iren, was Ossian's Gesänge beweisen. Schottland hieß damals Kaledon (Don oder Dun — Hügel), d. i. das Bergland der Kalen oder Galen. Zwischen der kaledonischen, altbritischen und altgallischen Sprache fanden nur Dialektverschiedenheiten statt; erst in der Folge entfernten sie sich von einander. Galen oder Gallen ist gleich mit Wallen; Gallier sind also Wanderer, wie unsere deutschen Vandalen Wandler. Galen u. Walen sind sich also gleich. Wir finden sie in Spanien, Frankreich, Großbritannien, den benachbarten Inseln, in einem Theile der Schweiz, in Oberitalien, in verschiedenen Gegenden Deutschlands, in Polen, an der Ostsee, bis nach Rußland, in Kleinasien, z. B. die Gallogräcier oder Galater ꝛc. Mit den Kymren standen sie offenbar in engen Verbindungen, daß demnach ihr Einfluß (von 600 vor Christo) auf ganz Europa höchst bedeutend war. Wer Ausgeführteres über die Züge und Eigenthümlichkeiten dieser Massen begehrt, lese mein Buch: „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst ꝛc.", Essen bei Bädecker. — Daß auf den Wanderungen der Kelten und anderer Völker aus Asien allerlei Künste nach Europa gebracht wurden, wird durch jede Untersuchung immer klarer. Sogar die alt-hetrurischen Vasen sind nach Dorow's „Hetrurien und der Orient" der Gestalt und den Inschriften nach nicht griechischer, sondern asiatischer und ägyptischer Art. Tief aus Asien, von Medien her, was seine Kunst den Hindostanern zu danken hatte, brachten die Kelten auch ihre musikalische Kunst, die sie alle überaus liebten, mit nach Europa. Hier, in diesem ganzen Erdtheile, fanden diese galischen Massen nichts schon Gebildetes, außer den Griechen; ihre ersten Einwanderungen der asiatischen Haufen stießen auf Verwandtes; ihres Gleichen in vielfacher Hinsicht, von unstät wilder Lebenslust getrieben, noch weniger mit verschönernden Künsten bekannt als die Ankömmlinge aus den Ländern des Aufgangs. Daß die alten Germanen, mit denen die Kelten zusammenstießen, ein kernhaftes, aber noch jugendlich rohes Volk waren, durch keine Kunst, wohl aber durch Kraft und Treue ausgezeichnet, ist so gewiß, als daß sich beide Völker nicht immer feindlich behandelten, vielmehr manche Verbindungen zu Stande brachten, wie in Ost- und Westphalen ꝛc. Es gab daher Männer, welche mit Cluver sogar behaupteten, in jenen Anfangszeiten der ersten Züge sey die Sprache der Kelten und der Germanen eine und dieselbe gewesen. Wie dem aber auch sey, so war doch damals unter den Germanen noch von keiner Kunst die Rede, die einen anderen als einen tief asiatischen Ursprung gehabt hätte. So trafen denn in dieser Hinsicht entweder Kelten und Germanen der hauptsächlichsten Gesittung nach mit einander zusammen, oder, wo dies nicht statt fand, mußten doch die Ureinwohner europäischer Jugendlichkeit die überwiegende Erfahrung jener Wanderungshorden anerkennen. In der That, wo uns nur noch eine Spur alterthümlicher Anfangkunst europäischer Völker übrig geblieben ist, da trägt sie auch deutlich die wesentlichen Merkmale asiatischen Ursprunges an sich. Von dieser Wahrheit machen selbst die ersten Bildungszeiten der Griechen keine Ausnahme, was sich trotz dem eigenthümlich selbstständigen Gange ihrer aus sich selbst sich emporarbeitenden Bildung nachweisen läßt. Was die Wanderungen der Pelasger und die seemächtigen Phönizier nach Europa brachten, war in Künsten der Erheiterung des Lebens, ganz vorzüglich in der Musik, dasselbe, was die Kelten in Asien gleichfalls empfangen

hatten. Alle Volksüberreste, die noch durch Absonderung oder Vernachlässigung ihrem frühesten Zustande nahe geblieben sind, liefern unumstößliche Zeugnisse, daß die früheste Kunst der Musik keine andere als die von China und Hindostan ausgewanderte seyn kann, worüber mein angeführtes Buch nachgelesen werden mag. Wo sich keine Spuren davon vorfinden, da sind überhaupt alle Nachrichten von alterthümlicher Kunst untergegangen, was namentlich von den alten, immer bildungsfähigen Germanen behauptet werden muß. Dem Naturgange zufolge sind es überall die Bergbewohner und andere ähnliche Reste, die uns, stetig wie ihre Berge, ein Bild der Alterthümlichkeit bewahrten. Bewundernswerth ist es, daß so viele treue Nachklänge des ersten Zustandes der Tonkunst, als solcher, in den verschiedensten Gegenden unableugbar vorhanden und dennoch für den Gang der Geschichte der Musik so wenig oder gar nicht beachtend zusammengefaßt und zum Nachdenken verwendet worden sind. Wunderlich fremdartige Melodien hört noch immer der Wanderer durch die versteckteſten Bergthäler der Schweiz, wo noch welsche, d. i. gallische Sprache oder uraltsächsische erklingt. Die seltsamen Verbindungen dieser Volksweisen sind so schottischer Natur, daß die Vergleichung beider sich sogleich aufdringt. Alle abgesonderten Völkerreste Spaniens, die in Bewahrung ursprünglicher Sitte ihre Ehre suchen, namentlich alle Baskenstämme, singen noch bis heute Melodien, die ihre Uebereinstimmung mit dem Wesentlichsten der ältesten hindostanischen und chinesischen Liederweisen unwidersprechlich an sich tragen. Noch jetzt wird der Wanderer, nach so vielen Unterdrückungen und Vernichtungen der alten Lebenseinrichtungen, in dem britischen Wales von Gesangswendungen überrascht, die ihre alterthümliche, den angeführten ganz gleiche Abstammung gar nicht verleugnen können. Finden sich doch auch noch Spuren der alten Sprachen, Galic und Kymrey, welche von Galliern und Kymren gesprochen wurden. Daß sich die auffallendsten Abbilder der ältesten Tonkunst des Orients auf den Hebriden und in Schottlands Gebirgsgegenden noch immer zeigen, davon ist ausführlich in meinem Buche zu lesen, wozu unter dem Artikel Schottische Musik noch manches Merkwürdige beigefügt werden soll. Wenn wir nun noch bemerken, daß sogar die Bewohner des platten Landes von dem eigentlichen Preußen, Samogetien, Kurland und zum Theil von Litthauen eine nicht unbedeutende Anzahl Lieder hatten, von denen es, wie auch schon Podczaszynski meldet, höchst beachtenswerth ist, daß im Texte, namentlich in der herulischen Mundart, sich das Wort Clan nicht selten zeigt und daß vor Allem die Melodie dieser beiden den schottischen Nationalgesängen ganz ähnlich ist, so muß es klar und fest stehen, wie weit sich in den Anfangszeiten der Tonkunst die aus Asien nach Europa übergesiedelte Musikweise verbreitete, und daß sie, da sie sich allein an so vielen Orten und so lange hielt, während jeder andere Anklang verhallet ist, die einzige war, die den Namen einer Kunst der Töne verdiente. Nicht als ob wir glaubten, es wäre vor der Einwanderung der Kelten nach Europa unter den Germanen und anderen Völkern kein Ton erklungen; auch nicht, daß wir nicht begriffen, es hätten sich nicht unter allen, auch selbst den rohesten Wilden, durch Nachahmung und Gewohnheit eine gewisse Tonweise gebildet, die jedem Volke eigenthümlich war — solche Tonverschiedenheiten waren gewiß seit den ältesten Zeiten; allein es war mehr Ausbruch noch ungeregelter Natur, die nur durch Nachmachung, nicht durch erklärende Lehre, noch weniger nach irgend einem festgestellten Systeme haltbar Menschliches in sich trug. Wo sich Etwas aus den Zeiten der ältesten Tonkunst erhalten hat, da ist es auch nach dem Systeme eingerichtet, dessen

Ursprung wir in China und Hindostan nachgewiesen und dessen Fortgang wir geschildert haben. Darin liegt nun die Wichtigkeit dieses ersten, bis jetzt nicht nach Verdienst beachteten Musiksystems; es ist der Urgrund aller Tonkunst, als wissenschaftliche Kunstbildung betrachtet. Daß auf dieses Ur-System weiter gebaut werden konnte und mußte, das hat die Geschichte der asiatischen Völker, der Aegypter und Griechen bewiesen; die europäischen Massen waren zu jenen Zeiten noch zu sehr in ihrem freien Nomaden- und Kriegsthum begriffen und festgehalten, als daß sie jenes Empfangene weiter zu bilden Anlaß gehabt haben könnten. Was diese nach Europa wandernden Völker von diesem einfachen Tonsystem aufnahmen, war das praktisch Festgestellte, was in die Ohren fiel, sich leicht auffassen und festhalten ließ. Alles, was zur Spekulation darüber gehörte, lag ihrem thatmächtigen Leben nicht nahe genug. Gerade das Auffallendste jenes Ursystems werden sie uns daher am treuesten aufbehalten haben, sobald sie nur dem Urbestande ihres Lebens im Allgemeinen treu zu bleiben vermochten oder es für gut halten konnten. Das konnten aber offenbar diejenigen am wenigsten, die mit reger Freiheitslust die sorgloseste Thatkraft verbanden, keine Berge als schützende Pfeiler und Mauern zur Erhaltung ihres Volksthums suchten, sich allein auf ihre Tapferkeit verlassend mit offenem Sinn für Alles, was das Leben im immer frischen Wechsel brachte. Unter diesen stehen die Germanen oben an; diese thatkräftige Frische mußte ihren Sinn bildsam gestalten für jede ansprechende Veränderung in Allem, was zur Ergötzung des Lebens, also auch zur Tonkunst gehört. Auch hatten sie keinen so abgeschlossenen Gelehrten- und Sängerstand als die Gallier; mit den sogenannten Barden der alten Deutschen steht es lange nicht so sicher, als Viele glauben. Der Stand der Druiden und Barden ist in aristokratischer Abgränzung im eigentlichen Sinne ein Eigenthum keltischer oder galischer Völker. Selbst unter den letztern Völkern steht er nicht überall in gleicher Auszeichnung und hierarchisch abgeschlossener Hoheit, am wenigsten in Rücksicht auf die Barden, denn die priesterlichen Druiden wußten sich am Ende neben den Rittern überall geltend zu machen. In dem höchsten Ansehen standen (Cäsar VI. 13) die britischen Druiden, so daß man die Weisheit bei ihnen lernte, wenn man tiefer in die Geheimnisse ihrer Lehre eindringen wollte. Auch die dortigen Barden waren berühmt; die berühmtesten Barden der gallischen Völker waren jedoch die hochschottischen und auf den Hebriden, wo man auch noch am längsten und beharrlichsten den alten Tonweisen der Urväter treu geblieben ist. Da also nicht alle galischen Völkerstämme in der hochgeehrten Kaste der Druiden und Barden auf gleicher Stufe der Bildung standen, so sprechen wir von den schottischen besonders und geben hier, von den Kelten im Allgemeinen handelnd, was allen ohne Ausnahme, so weit sich noch Andeutungen erhalten haben, eigenthümlich war. Alle keltischen Gesänge wurden vollkommen unisonisch gesungen, wie alle Gesänge der alten Welt überhaupt. Es war schon ein Fortschritt, als man in der Octave der höheren Stimme zu den tieferen sang, was frühzeitig natürlich sich einstellte. Wir rechnen diese Octaven-Melodieverstärkung auch zu dem Unisonischen, wenn wir von der Instrumentalbegleitung dasselbe behaupten. Zwischenschläge der Instrumente, Nachspiele u. dergl. waren in den frühesten Zeiten Sitte, was sich aus alterthümlichen Gesängen selbst schließen läßt; auch diese ohne harmonische Beitöne. Nur ein einziger Fall fand Statt, der diese Weisen ein wenig änderte. Man hielt, besonders seitdem der Dudelsack eingeführt worden war, einen bestimmten Ton aus, über welchen sich die Melodie bauete, wie es in der griechisch-

katholischen Kirche mit dem Ison zu geschehen pflegt (s. **Kirchenmusik**). Die keltische Tonleiter war keine andere als die chinesische, hindostanische und überhaupt morgenländische aller alten Völker, von denen wir noch etwas wissen, nämlich c d e g a c d e g etc. In den Uebergängen aus einer solchen Tonleiter in die andere waren die einzelnen Völker sich nicht in Allem gleich, noch weniger in den verschiedenen Aenderungen dieser Tonleiter, wodurch die Gebildetsten eine Art Moll hervorzubringen wußten durch Erniedrigung des dritten und ihres fünften Tones, also unserer Sexte. Diese zweite, erst in spätere Zeiten zu versetzende, auch in Hinsicht der Höhe und Tiefe der versetzten Töne der alten Leiter nicht überall gleichförmige Scala würde ungefähr den Tönen nahe kommen: c d es g as c. Es mag aber höchst wahrscheinlich diese Verschiedenheit einer und derselben Tonleiter-Bildung in willkührlichen Anschmiegungen der Sänger an den jedesmaligen Inhalt des Gesanges bestanden haben, wodurch der Barde die ergreifendsten Modificationen anbringen konnte. Etwas Allgemeines, was sich über die Veränderung ihres dritten und ihres fünften Tones zuverlässig angeben ließe, was dem Gesammtvolke der Kelten eigenthümlich gewesen wäre, läßt sich durchaus nicht finden. Am Ausgesprochensten sind die Andeutungen solcher Erniedrigungen der beiden Leitertöne bei den Bergschotten (s. **schottische Musik**). So lange diesen Völkern noch ein Anklang an ihre alte Muttersprache blieb, so lange hielt auch das Volk an dieser alterthümlichen Tonleiter; ja an manchen Orten hat sie sich noch länger als ihre Sprache erhalten. Noch jetzt sind ihnen Wendungen eigen, die es offenbar machen, daß die Liebe zu derselben Urtonleiter noch nicht überall verklungen ist. Im Schlußtone ihrer Melodien herrschte überall die größte Freiheit. Es war ganz und gar nicht nothwendig, eine Melodie mit dem Grundtone oder der Octave (unsers Systems) zu schließen. Man schloß auf allen Tönen ihrer Leiter, wie es ihnen gerade schön oder zweckmäßig schien; selbst die Secunde war davon nicht ausgenommen. Eine Regel dafür hatten sie durchaus nicht, wohl aber setzte sich hier und dort, unter diesem und jenem keltischen Volke eine hervorstechende Neigung für einen bevorzugten Ton fest (siehe **schottische Musik**). So völlig ihre Tonleiter mit der ältesten asiatischen übereinstimmt, so völlig stimmen die rhythmischen Verhältnisse mit den alt hindostanischen und chinesischen. Unsern Tact kannten die Kelten so wenig, als ihre Vorbilder ihn kannten. Alle spielten und sangen nicht streng tactisch, sondern rhythmisch, nach den Wortaccenten, frei in der Bewegung, öfter wie recitativisch, so daß sich die meisten und gerade die eigenthümlichsten ihrer Gesänge in unsern Tact gar nicht zwingen lassen. Diese alterthümliche Eigenheit, die noch jetzt in alten Bardengesängen auf den Hebriden heimisch ist, war eine allgemein herrschende der ganzen ersten Periode der Tonkunst und erhielt sich bei den Kelten bis zum Versinken ihres Volksthümlichen. Es gehört dieses ungebunden Rhythmische, dieses freie Bewegen, los von allem Tactzwange, recht eigentlich zum Leben der ganzen sich in und mit der Kunst erhebenden Jugendwelt im Allgemeinsten ohne Ausnahme. Alle Kelten fühlten sich nur wohl in rhythmisch wechselnden Massen, denen sie alle so große Wunderwirkungen zuschrieben, als es Chinesen, Hindostaner und Griechen nur jemals gethan haben. In den Beschreibungen rhythmischer Ausführungen der Sänger ergiebt sich, daß sie, die Kelten, weit mehr das frisch Lebendige der Hindostaner, als das Gehaltenere der Chinesen angenommen haben, was sich theils besser mit ihrer Natur verträgt, theils auch daher zu erklären ist, daß sie die Kunst der Musik zunächst von den Medern, den Nachbarn der Hindostaner, erlernt hatten. Auch die

keltischen Musikinstrumente, Trommeln, Pfeifen, eine Art Bogeninstrument, woraus unsere Viola hervorging, und die berühmte Harfe der Barden, sind offenbar asiatischen Ursprungs. Wir werden unter schottischer Musik davon das Wissenswertheste vorbringen. Daß diese drei Hauptstücke altkeltischer Musik mit dem Altasiatischen vollkommen und in Allem übereinstimmten, ist so offenbar, daß sich nichts Haltbares dagegen einwenden läßt. Eben so gewiß ist es, daß alle keltischen Stämme, so lange sie sich in ihren volksthümlichen Eigenheiten erhielten, diese alten, auf so eigenthümlichem Grund-Systeme ihnen lieb gewordenen Weisen als ein heiliges Erbgut ihrer Väter bewahrten u. es mit keinem andern vertauschen wollten. Ob aber diese keltischen Schwärme das ganze System der Chinesen und Indier in Medien sich bis auf die eigenthümlich asiatischen Speculationen und Vergleichungen zu eigen machten, läßt sich zwar geschichtlich weder bejahen, noch verneinen; wir sind aber geneigt, anzunehmen, daß diese noch wild, aber doch bildungsfähig herumschwärmenden Jugendvölker alle nicht zum Praktischen gehörigen Speculationen und Vertiefungen weggelassen und dafür sich mit den angegebenen Hauptpunkten begnügt haben werden. Gerade daher kam es aber, daß die Kelten dem ältesten Musiksysteme in seiner ersten Einfachheit auch länger getreu blieben als ihre Lehrer, die Hindostaner, die von den chinesischen Erörterungen auf manches Neue geführt wurden, was in der zweiten Periode der Tonkunst eine zweite Wanderung nach Westen zu anderen Völkern antrat. Es ist sogar höchst wahrscheinlich, daß die Kelten, wenigstens die allermeisten, an diesem einfachen Ursysteme der Tonkunst gar nicht weiter, nicht über das Empfangene hinaus systematisirten. Es fehlte ihnen die Schreibekunst zu lange, und eine Schreibekunst der Töne erhielten sie nie. Sie mußten sich also an das Einfachste halten und hielten sich mit Wohlgefallen, ja mit der Ueberzeugung daran, es sey ihnen das Schönste schon in ihrer wundersam wirkenden Tonleiter gegeben. Es ist sogar nur leere, völlig unerwiesene und nicht zu beweisende Annahme, wenn man von allen keltischen Stämmen behaupten wollte, sie hätten sämmtlich die 12 halben Töne unserer Octave gekannt, weil sie die Chinesen jener alten Zeiten in ihren 12 Lu kannten. Verschiedene kleinere Zwischentöne ihrer sprunghaften Leiter kannten einige Stämme allerdings, aber nur einige, nicht alle; ja es scheint mir nach den Ueberbleibseln, als ob manche Stämme in Spanien und vor Allem an der Ostsee nur allein mit den Tönen ihrer Leiter sich begnügt hätten bis zur Zeit, wo durch Einflüsse von Außen das alt Charakteristische zu weichen anfing. Die kaledonischen oder schottischen Barden waren auch hierin die geschicktesten. Wir werden daher auch diesen Theil ihrer Musik bei der Betrachtung der ächt schottischen wieder aufnehmen. Höchstens könnte noch im allgemein Keltischen die eingeschobene Quarte unseres Tonsystems angenommen werden, die bei Modulationen in eine andere Scala ein leitereigener Ton wurde und darum bei ihrem Erscheinen jederzeit ein Beweis ist, daß nun ein Rhythmus in eine andere Tonleiter modulirt. G. W. Fink.

Kelway, Joseph, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Organist an der Martinskiche zu London und später auch Musiklehrer des Königs Georg III., war ein Schüler von Geminiani. Er war ein genialer Künstler, und Händel verehrte ihn so sehr, daß er regelmäßig in die Kirche zu gehen pflegte, wenn er wußte, daß K. spielte. Dies geschah niemals vorbereitet, sondern er überließ sich dabei stets seiner Laune, fantasirte im wahren Sinne des Worts frei. Und wahrscheinlich hätte er auch niemals eine Composition herausgegeben, hätte nicht Bach zu seinem Amtsantritte

als Musikmeister der Königin dieser ein Werk Sonaten dedicirt. Nun meinte er, müsse er dasselbe auch dem Könige thun; leider aber fielen die Sonaten schlecht aus, und man verlangte gar nicht wieder nach einer Composition von ihm, sondern erfreuete sich nur an seiner freien Fantasie und an seinem herrlichen Vortrage fremder Werke, insbesondere der schweren Sonaten von Scarlatti. Mit Verbreitung der Bach'schen Schule ward freilich seine Kunst ganz verdunkelt.

Kelz, Matthäus, Componist des 17ten Jahrhunderts, aus Bautzen gebürtig, studirte seine Kunst in Italien, ward dann 1626 Cantor in Stargard, und einige Jahre später in Sorau, wo er starb. Er hat mehrere theoretische und praktische Werke herausgegeben, als: „Isagoge musicae"; „Tractatus de arte componendi"; „Operetta nuova oder evangelische Sonntagssprüche von Advent bis Palmarum auf eine leichte, doch reine italienisch Villanelische wie auch Dialogen-Manier für 3 Stimmen" (1636); eine Sammlung Intraden, Ballette, Allemanden ꝛc. unter dem Titel „Primitiae musicales oder Concentus novi harmonici", Uebungsstücke für die Violine und Viola da Gamba u. s. w., die aber sehr selten geworden sind. Jene beiden theoretischen Schriften waren dies schon zu Prinz's Zeiten, der sie nur mit vieler Mühe sich verschaffen konnte, um einen Auszug daraus zu machen. Die letzten Uebungsstücke besaß noch der Stadtrichter Herzog zu Merseburg. — Ein neuerer, wahrscheinlich Berliner, Tonkünstler Namens Kelz (J. F.) ist einer unserer fleißigsten Componisten im leichteren Style. Sein erstes Werk, welches 1815 bei Concha in Berlin erschien, war eine Clavier-Sonate. Sie verrieth eine nicht gewöhnliche Anlage ihres Verfassers zur Tonsetzkunst; die Theilnahme aber, die sie fand, verführte leider den Mann zu einer Vielschreiberei, in der unmöglich sich viel Gutes gestalten läßt. Nahe an 200 Werke besitzen wir jetzt schon von diesem Kelz, allerlei Art und für allerlei Instrumente, besonders aber Pianoforte: Sonaten, Variationen, Rondo's, Tänze (diese in Menge); für Violine: Duo's, Quartette, Solo's ꝛc., dergl. für Flöte, Flagcolet, auch Kindermusiken für Kukuks-Orchester, Lieder und Gesänge ꝛc. Doch auch nicht ein einziges — wir dürfen es dreist sagen — ist darunter, welches jene erste gute Sonate an innerem Kunstwerth erreichte. Unterlassen wir daher auch hier eine speciellere Anführung selbst der besseren darunter. 8.

Keman, der Name einer türkischen Violine. Siehe türkische Musik.

Kemmlein, Georg Michael, geboren 1785 in Dingsleben zwischen Coburg und Meiningen, erhielt bereits im 5ten Jahre von seinem Vater, dem dasigen Schullehrer, einem geschickten Orgelspieler, Musikunterricht, durch welchen sein Talent so schnell entwickelt wurde, daß er schon im 8ten Jahre dessen Stelle auf der Orgelbank zu vertreten vermochte. Im 13ten bezog er das Gymnasium zu Schleusingen, wo er durch seine schöne Stimme die Aufmerksamkeit des rühmlich bekannten Cantor Staep's erregte, durch welchen er auch mit der Theorie der Musik bekannt gemacht wurde. Im Jahre 1806 ging er nach Jena, um sich dem Studium der Theologie zu widmen. Auch hier setzte er seine musikalischen Uebungen mit Lust und Eifer fort und wurde durch seine schöne, trefflich ausgebildete Baritonstimme, so wie durch seine für die damaligen Zeiten ausgezeichnete Fertigkeit im Clavierspiele für mehrere Jahre eine Hauptzierde der dasigen academischen Concerte und musikalischen Privatzirkel. Dadurch empfahl er sich dem Landrathe von Dankelmann auf Lodersleben bei Querfurth, der ihn zum Lehrer seiner Kinder berief. Nach einem dreijährigen Aufenthalte im Hause

dieses ausgezeichneten Freundes und Beschützers der Tonkunst, durch welchen er noch inniger mit derselben befreundet wurde, kehrte er nach Jena zurück, wo ihm 1812 das mit einer Lehrerstelle an der Bürgerschule verbundene Cantorat übertragen wurde. Außer diesem, bei knapper Besoldung mit vielfachen Arbeiten verbundenen, Amte beschäftigte er sich fortwährend, als gesuchter Lehrer, viel mit Musikunterricht, leitete seit 12 Jahren die Aufführungen des Hand'schen Singvereins, so wie späterhin auch die des bürgerlichen Sängervereins, und dirigirte bei den Gesangsfesten des großen Jena'schen Vereins diejenigen Compositionen, deren Verfasser nicht selbst gegenwärtig waren. Von seinen zahlreichen, zum Theil schätzbaren Kirchen-Compositionen: Cantaten, Hymnen etc., sind nur wenige (in Kalbitz's Archiv) im Drucke erschienen. K. S.

Kenet, oder Kent, s. Meleket.

Kennedy, Miß, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erste Sängerin am Königl. Theater zu London, starb noch sehr jung dort 1781. Besonders in tragischen Rollen soll sie ausgezeichnet gewesen seyn, und ihr schöner, kraftvoller Gesang erregte die Bewunderung Aller, die sie hörten. Bei ihren Landsleuten war sie so beliebt, daß ihr Bildniß mehrere Male in Kupfer gestochen wurde und sich weit verbreitete.

Kenner. Was heißt: eine Sache kennen? Aus diesem allgemeinen Begriffe ergiebt sich von selbst, wen wir in der Kunst, wo das Wort am meisten vorkommt, einen Kenner nennen dürfen. Kennen eine Sache heißt gewiß nichts Anderes als: so genaue Wissenschaft von deren inneren und äußeren Eigenschaften haben, daß man sie unter allen Verhältnissen von jedem andern Gegenstande zu unterscheiden im Stande ist. So ist denn auch ein Kenner der Kunst nur der, welcher, gestützt auf die genaueste Wissenschaft von ihrer ganzen Natur, auch ihre Werke nach ihrem inneren und äußeren Werthe zu beurtheilen und die verschiedenen Grade ihrer Vollkommenheit anzugeben und zu schätzen im Stande ist. Eine besondere Anwendung dieses Satzes auf die musikalische Kunst brauchen wir wohl nicht erst zu machen. Aus dem Art. Dilettant wissen wir theilweis schon, wen wir unter einem Liebhaber der Kunst zu verstehen haben, und unter den Artikeln Kunst und Künstler werden die Eigenschaften dieses näher entwickelt: der Kenner steht mitten zwischen Beiden, dem Künstler und Liebhaber. Jener, der Künstler, muß neben allem Uebrigen auch das Mechanische der Kunst verstehen und theilweis auch die Ausführung desselben in seiner Gewalt haben; dieser, der Liebhaber, empfindet nur die Wirkung der Kunst, indem er ein Wohlgefallen an ihren Werken hat, und nach dem Genusse derselben trachtet. Das ist ohngefähr mit ein Paar Worten der Hauptunterschied zwischen Beiden, von denen gleich Viel borgend der Kenner erscheint. Aus solcher Verschiedenheit der Theilnahme an den Werken der Kunst geht nun auch die Verschiedenheit des Urtheils jener Drei, des eigentlichen Künstlers, Kenners und Liebhabers, über dieselbe hervor. Der Erste, wenn er nicht zugleich Kenner ist, und das ist er nicht alle Mal, wenn er es auch seyn sollte, faßt dabei mehr das Mechanische ins Auge, und das, was der Kunst als solcher insbesondere zugehört; er entscheidet, wie gut oder schlecht, wie glücklich oder unglücklich in der Wahl und Behandlung der Mittel ein Künstler dargestellt hat, was er hat darstellen wollen, und in wiefern er dabei die gesetzlichen Regeln der Kunst beobachtete. Der Kenner beurtheilt dabei aber auch das, was außer der Kunst ist: den Geschmack des Künstlers in der Wahl der sowohl objectiven

als subjectiven Kunstgegenstände, seine Beurtheilungskraft in Ansehung des Werths dieser Gegenstände, sein Genie, seine Auffassungsgabe ꝛc.; er stellt das Werk dem Ideale gegenüber und prüft, wie weit es diesem entspricht, und belegt Alles, was er darüber sagt, mit Gründen, die dem Liebhaber endlich ganz fehlen. Dieser spricht über ein Kunstwerk nur in Gemäßheit der unüberlegten Eindrücke, die es auf ihn macht; er überläßt sich dabei nur ganz seiner Empfindung, und lobt nur, was dieser wohl, und tadelt, was dieser wehe that. Liebhaber der Kunst ist, wer ein lebhaftes Gefühl für ihre Gegenstände und Werke hat; Kenner aber, wer mit diesem Gefühle auch noch einen durch lange Uebung und Erfahrung gereinigten Geschmack und tiefere Einsicht in die innere und äußere Natur, das ganze Wesen der Kunst verbindet; und ein Künstler endlich — man sehe diesen Artikel, um nicht eine Sache zwei Mal zu sagen. — Wie Viel nach dem Bisherigen dazu gehört, ein wahrer Kenner der musikalischen Kunst zu seyn, bedarf wohl kaum noch der Erinnerung. Nennt man auch gewöhnlich schon den einen Kenner, der einige historische Kenntnisse von Künstlern und Kunstwerken hat, in den verschiedenen Schulen bewandert ist, in den Raisonnements über Musik mit Geläufigkeit sich der technischen Kunstausdrücke bedient ꝛc., so ist das Alles doch dazu noch bei Weitem nicht genug; eine wahre Kenntniß gründet sich auf richtige Begriffe von dem Wesen und der Absicht der Künste, und daher nimmt denn auch der Kenner sein Urtheil über Musikwerke, welcher Art sie nun auch seyn mögen. Er sieht keine Composition als einen bloßen Gegenstand der Liebhaberei an, sondern als ein zu einem gewissen Zweck bestimmtes Werk; er kennt den Geschmack der verschiedenen Zeiten und Völker bis in seine feinsten Nuancirungen und Modificationen; er ist sicher in der Ueberlegung und in dem reinen, tiefen Gefühle alles Schönen, dessen Gestaltung ihm die einzig höchste Aufgabe der Kunst ist, und weshalb er denn auch Fehler gegen das Aeußerliche, das Mechanische wohl als Unvollkommenheiten ansieht, aber nicht so wichtig erachtet, daß er das Schöne des Werks darüber vergessen könnte. Der Geist, die Kraft der Gedanken und Ideen sind es vornehmlich, was sein Auge auf sich zieht, das stets nur durch die Brille der wahren Erkenntniß schaut. — Die Fragen endlich, welche hier vielleicht erstehen, wie und in wiefern nun der Künstler, der Kenner und der Liebhaber Werke der Kunst beurtheilen? und wer überhaupt von ihnen am geschicktesten ist, über den Werth oder Nichtwerth eines Kunstwerks zu entscheiden? beantwortet passender d. Art. Kritik. St.

Kennis, Guill. Gommar, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Musikdirector an der Peterskirche zu Löwen, galt, hinsichtlich der praktischen Fertigkeit, um 1770 für den größten Violinspieler in den ganzen Niederlanden. So wurden auch die von ihm für sich eigens gesetzten Solo's und Duo's für zu schwer gehalten, als daß sich auch nur irgend ein anderer Virtuos hätte daran versuchen mögen. Reichardt, der 4 Solo's von ihm besaß, meint, daß seine Manier der des Franz Benda am nächsten komme, nur bemerke man bei ihm noch mehr Schwierigkeiten und weniger fließenden Gesang. Im Ganzen mögen wohl ein Dutzend Werke von K. bekannt geworden seyn; alle für Violine, Duo's, Trio's, Solo's ꝛc.; in Deutschland kennt man nur die Duo's davon.

Kepler oder Keppler, Johann, Mathematiker, wurde geboren zu Weil im Würtembergischen am 27sten December 1571 und starb zu Regensburg 1630. Sein besonders in Beziehung auf die Sphärenmusik so sehr interessantes Werk: „Harmonicen mundi“, erschien 1619 zu Linz in lateinischer

Sprache. Als theoretisch und praktisch gut gebildeter und erfahrener Tonkünstler sucht er, und ohne sich in Hypothesen zu verlieren, darin zu beweisen, daß die Bewegung der Weltkörper und die musikalische Harmonie auf einerlei Grundsätzen beruhe, nämlich den rhythmischen, und gelten denn diese nicht überall? von den ewig kreisenden Sonnenkörpern bis hinab zur schwingenden Monas? — Sicher unbestritten. Gerber theilt in seinem alten Tonkünstlerlexicon ein langes Inhaltsverzeichniß des speciell musikalischen Theils des Buches mit. Da dasselbe für den, welcher das Buch besitzt, von gar keinem, und für den, welcher es nicht besitzt, auch nur von sehr geringem Interesse ist, so übergehen wir es hier, und begnügen uns nur mit der Anführung, wo es zu finden. M.

Keras. Ursprünglich heißt das Wort κέρας Horn überhaupt; Alles, was aus Horn bereitet oder hornartig geformt ist; dann gebrauchten die Griechen es auch als Gattungsnamen für ihre Horninstrumente, wie wir Horn, ohne noch an die verschiedenen Arten der Hörner zu denken; endlich war es bei ihnen der Name eines bestimmten Hornes, das dem weiter unten beschriebenen alt-hebräischen Keren und unseren Zinken ähnlich gewesen seyn soll. 48.

Keratinae (von dem griech. Worte κέρας = Horn) — eigentlich ein hornenes oder hornartiges Instrument; die Griechen nannten aber insbesondere das Krummhorn oder die Posaune so, weil diese bei ihnen noch die Gestalt eines großen krummen Hornes hatte. 48.

Kerber, Johann Christoph, einst Stadt- und Kirchenmusikus in Berlin, und zu seiner Zeit und in seiner Art berühmt, wie vielleicht jetzt ein Lanner oder Strauß in Wien als Tanzmusiker, ward geboren zu Alt-Brandenburg am 15ten Mai 1658 und starb zu Berlin im Februar 1713.

Keren, ein Blasinstrument der alten Hebräer, welches gemeiniglich durch Horn übersetzt wird. Es hatte die Form unsers Zinken, war aber nicht aus Holz, sondern aus einem Widder- oder Kuhhorne verfertigt, und wurde, da es nur 1, höchstens 2, aber starke Töne von sich gab, hauptsächlich zur Ankündigung des Gottesdienstes gebraucht.

Kerl, Johann Caspar von, geboren 1625 in Sachsen, aber schon von früher Jugend an in Wien unter der Anleitung des Hofcapellmeisters Valentini, und nachher auf Kosten Kaiser Ferdinand's III. in Rom durch den trefflichen Meister Carissimi zu einem der berühmtesten Tonkünstler seiner Zeit ausgebildet. Welch ein Conflikt günstiger Zufälle ihn aus seinem Vaterlande unter der Aegyde einer also folgenreichen Protection führte, darüber sind keine zuverlässigen Nachrichten aufzufinden. Bei der Krönung Leopold's I. zu Frankfurt erhielt er durch die freundschaftlich wohlwollende Verwendung des Kaiserl. Vice-Capellmeisters Schmelzer die Erlaubniß, sich vor dem Allerhöchsten Hofe auf der Orgel produciren zu dürfen. Nach einem großartigen, fantasiereichen Präludium nahm er das von dem Kaiser eigenhändig notirte und jetzt erst, in diesem Augenblicke, ihm mitgetheilte Thema auf, führte es Anfangs möglichst einfach, blos 2stimmig, allmählig aber 3- und 4-, endlich sogar mit obligatem Pedale 5stimmig durch, fügte ein Contra-Subject hinzu, verwechselte die geraden und ungeraden Tact-Rhythmen, und webte daraus eine so wundervoll gelehrte Doppelfuge, daß Alles von Bewunderung erfaßt wurde. In gleich hohem Grade entzückte nachher die von ihm gesetzte und aufgeführte Messe, besonders den kunstverständigen Monarchen, der ihn durch die Erhebung in den Adelstand belohnte, so wie die beiden Churfürsten von Baiern und von der Pfalz die Capellmeisterstelle

ihm anboten. K. entschied sich für Ersteren, trat 1658 sein neues Amt in München an, und bereicherte während zwei Decennien die Hofkirche mit einer großen Anzahl von Kunstwerken. Doch soll, nach Gerber, Neid und Scheelsucht der dort eingenisteten Italiener nicht lässig gewesen seyn und dem geraden, ehrlichen Deutschen manche bittere Stunde bereitet haben. Er rächte sich dafür auf eine wahrhaft originelle Weise, indem er ein äußerst schwieriges Tonstück entwarf, woran die geübtesten Sänger scheiterten, und dem öffentlichen Gespötte anheimfielen. Ueberdrüssig endlich der ewigen Neckereien ging K. 1677 als Domorganist bei St. Stephan nach Wien; er muß jedoch später wieder an seinen vorigen Platz zurückgekehrt seyn, denn er starb hochbejahrt um 1690 in München, und liegt mit dem Titel eines Churfürstlichen Hofcapellmeisters in der Augustinerkirche dort begraben. Ein Marmor-Monument, worauf 3 Choralnoten und das, vielleicht auf seine Lebensjahre hindeutende, Wort Seni eingegraben sind, bezeichnet seine Ruhestätte. Die überwiegende Mehrzahl seines gesammten Nachlasses dürfte wohl im dortigen Hof-Kirchenarchive verwahrt liegen; bekannt ist nur die Existenz folgender Werke geworden: Delectus sacr. cantionum; 6 Messen; modulatio organica super Magnificat.; opus Missarum; Toccaten u. Clavier-Suiten; Trio's für die Gamba und Violinen; Missa nigra, also benannt, weil weder ganze noch halbe, sondern blos schwarzköpfige Noten, als Rarität, darin vorkamen; Concert für 2 Castraten mit einem Basso continuo; compediose relazioni sopra il contrapunto; 2 Kyrie; 2 Messen, die eine doppelchörig mit Violinen, Orgel und 4 Posaunen; und endlich auch ein Requiem. —d.

Kerle, Jacob von, Componist des 16ten Jahrhunderts, geboren zu Ypern in Flandern, war Canonicus am Dom zu Cambray, und hat viele Werke drucken lassen, worunter Messen; 3- bis 6stimmige Kirchenlieder; italienische Lieder; 2- bis 6stimmige Motetten; „Il primo libro capitolo del Triumpho d'amore del Petrarcha posto in Musica à 5 voci"; und Anderes, was von 1562 bis 1583 an verschiedenen Orten erschien. In dem Archive der Päbstlichen Kapelle zu Rom befinden sich noch mehrere Messen und Motetten davon. 14.

Kern, Jorius oder Gregorius, war von 1520 bis 1530 Capellmeister des Landgrafen Philipp des Großmüthigen zu Cassel. Nicht uninteressant ist die Notiz in der Gallerie Cassel'scher Tonkünstler, daß er nur 24 Gulden Gehalt nebst 10 Gulden Wohnungsgeld für sich und 4 Sängerknaben jährlich erhielt, und seine ganze Capelle aus nur 1 Tenoristen, 1 Bassisten, 1 Organisten und 10 Musikanten (wobei 3 Trompeter, 1 Tambour und 1 Thurmbläser) bestand.

Kern, ist bei einer metallenen Orgelpfeife eine auf den Pfeifenfuß festgelöthete, horizontal liegende metallene Platte, die nach dem Aufschnitte der Pfeife hin schräg, etwa in einem Winkel von 60° von unten nach oben zu, scharf abgekantet ist, welche Abkantung Sehne genannt wird, u. die etwa 1/4-Strich tiefer wie das Unterlabium liegt, mit diesem parallel läuft und hier die Lichtspalte bildet. Der Kern ist ohngefähr 6 bis 7 Mal stärker als die Platte, aus welcher die Pfeife gemacht ist, und läuft nach hinten hin ein wenig schwächer aus. Ihre Form ist bis zur Sehne hin zirkelrund; sie bedeckt den Pfeifenfuß nur so weit, als es zur Bildung der Lichtspalte nöthig ist. Von welcher Beschaffenheit er bei hölzernen Pfeifen ist, s. Holz — hölzerne Pfeifen. Die Bestimmung des Kernes ist, daß der aus dem Pfeifenfuß strömende Wind, den ihm das Unterlabium zuführt, sich an ihm schneide, pfeifend, vermöge seiner schrägen Sehne, dem Oberlabium und dem Innern

der Pfeife zugeführt werde, wodurch sich das Oberlabium in eine erzitternde Bewegung setzt und so mit dem ebenfalls oscillirenden Pfeifenkörper den Ton, nach Maaßgabe der Pfeifenlänge und Weite, formirt.

Kernpfeifen, heißen alle mit einem Kerne versehene Pfeifen.

Kernspalte, s. Lichtspalte.

Kernwand, s. Labialwand.

Kerpen, Friedrich Hugo Freiherr von, ein würdiger Dilettant aus der letzten Hälfte des 18ten und dem Anfange des 19ten Jahrhunderts. Um 1780 lebte er als Domcapitular in Würzburg und war zugleich Vorsteher des dasigen ansehnlichen Liebhaber-Concerts, in welchem er das Violoncell in einer sehr angenehmen und netten Manier spielte. Im Jahre 1790 vertauschte er indeß seinen Aufenthalt mit Mainz, wo er ebenfalls eifrig und mit gutem Erfolge zum Besten der Tonkunst wirkte und hoffentlich noch jetzt (1835) am Leben ist. Von seinen Compositionen, welche sämmtlich in einem gefälligen und fließenden Style geschrieben sind und zu ihrer Zeit sehr beliebt waren, verdienen hier namhaft gemacht zu werden: „der Schiffbruch", komische Oper, noch in Würzburg geschrieben; „die Räthsel", komische Oper in 2 Acten, 1791 in Mainz; „Cephalus und Procris", Melodrama, 1792 in Mainz; „Adelhaid von Ponthieu", historische Oper, 1798 in Mainz; „Abschiedsode an Mariane", für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte; 6 Arietten für 3 Stimmen mit Begleitung des Pf.; 12 deutsche Lieder mit Begleit. des Pf. in 2 Sammlungen; 6 italienische Arietten mit Begl. des Pf.; ein Concert für das Pf. mit Begleitung des Orchesters (1800); 3 Quartetts für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell; 2 Trio's für Pf., Violine und Violoncell; 9 Sonaten f. d. Pf. mit Violine, in 2 Heften; 1 Sonate f. d. Pf. zu 4 Händen; und 7 Variationen f. d. Clavier oder Pf. v. Wzrd.

Kerrena. Bonnet in seiner Geschichte der Musik führt unter diesem Namen eine Trompete der Hindus an, die 15 Schuh lang sey; allein Jones in seiner „Abhandlung über die Musik der Indier" schweigt ganz davon, was auf einen Irrthum Bonnet's schließen läßt.

Kerzel oder Kerzelli, Michael, Violinvirtuos und Componist, aus Wien gebürtig um 1760, ging aber schon um 1786 von da weg und habilitirte sich in Moskau, wo er auch einige russische Opern schrieb, wie z. B. „der Dorfzauberer", und mehrere größere und kleinere Sachen für sein Instrument. Früher schon, als er noch in Wien lebte, waren mehrere Quartette mit concertirender Violine und einige Violinduo's von ihm erschienen. Sein erstes Werk, welches in Berlin bei Hummel gedruckt wurde, waren 6 Trio's für 2 Violinen und Baß.

Kessel, s. Pfeifenkessel.

Kesselpauke, s. Pauke.

Keßler, Ferdinand, wird im Nachtrage zu diesem Werke folgen, wo deshalb nachzuschlagen ist.

Kette, Albrecht, einst Dom- und Hoforganist zu Würzburg und als Orgelspieler sehr berühmt, war geboren 1726 in einem kleinen Orte unweit Schwarzenberg. Den ersten Unterricht in der Musik, und namentlich im Clavierspiele, erhielt er von seinem Vater, der Schullehrer war, leider aber sehr früh starb. Indessen war er bereits so weit gekommen, daß er, obschon noch nicht 11 Jahre alt, eine Zeitlang dessen Dienst versehen konnte. Als er später in Würzburg studirte, wirkte in musikalischer Hinsicht besonders

der Organist Bayer auf ihn, bei dem er längere Zeit Unterricht hatte. Als dieser 1749 starb, erhielt Kette seine Stelle, und binnen Kurzem erfreuete er sich eines so weit verbreiteten außerordentlichen Rufes, daß er von den meisten Organisten der Gegend zum Muster gewählt ward. Eine besonders große Fertigkeit und wahrhaft künstlerische Gewandtheit besaß er im Fugenspiele, was sich auch aus seinen Compositionen ergiebt, die in vielen Kirchensachen, Orgel- und Clavier-Concerten mit und ohne Orchesterbegleitung, kleineren Orgelstücken, Parthien ꝛc. bestehen, von welchen leider aber nur die wenigsten gedruckt worden sind. Er starb im Jahre 1767. U.

Khayll, die Gebrüder, stammen aus Herzmanmiestec in Böhmen. Joseph, der älteste, geboren am 20sten August 1781, erlernte bei dem Turnermeister in Wiener-Neustadt sämmtliche Blasinstrumente, worunter er besonders auf der Hoboe außerordentliche Fortschritte machte. Diese seine vielseitigen Fertigkeiten verschafften ihm bald eine Regiments-Capellmeister-Stelle, welche er geraume Zeit hindurch rühmlichst bekleidete. Eine, leider allzufrühe, Abnahme der Kräfte bewog ihn, den zwar einträglichen, aber auch anstrengenden Posten zu quittiren; er trat als Solo-Hoboist in das Hof-Opernorchester, und wurde 1813 auch in die K. K. Hof-Capelle aufgenommen. Allein das immer weiter um sich greifende Brustübel nöthigte ihn auch hier, jenem Lieblingsinstrumente, auf welchem er als Meister seines Gleichen suchte, gänzlich zu entsagen; nach einem langwierigen Siechenlager übersetzte ihn Hrn. Hofcapellmeister Eibler's menschenfreundliche Fürsorge zur Viola (1828); aber nicht lange genoß der Aermste auch diese wohlthätige Sinekur, denn schon nach wenig Monden, am 24sten Januar des nächstfolgenden Jahres, entriß ihn der Tod seiner zahlreichen, unversorgten Familie, in welcher der erstgeborne, des Vaters Namen führende Sohn bereits in der zartesten Jugend ein bewundernswerthes Talent auf der Violine offenbarte und zu Hoffnungen berechtigte, welche die Zukunft auch vollkommen realisirt hat. — Anton, der zweite Bruder, geboren den 7ten April 1787, genoß mit dem Vorgenannten gleichen Unterricht bei ebendemselben Lehrer, und bildete sich zum Clarinvirtuosen; die Aufnahme in das Hof-Opernorchester, verbunden mit der Ernennung zum K. K. Hoftrompeter, gewährte ihm eine kummerfreie Aussicht, als, im rüstigen Mannesalter, am 28sten April 1834, ein plötzlicher, nie geahnter Schlagfluß ihn dahinraffte. Auch in seinem Erstgebornen scheint der Kunstwelt ein tüchtiger Pianist zu erblühen. — Aloys, das einzige, vom Hauptstamme noch nicht abgefallene Blättchen, geboren am 3ten Juni 1791, kam frühzeitig nach Wien, entschied sich für die Flöte, wurde Gehrings Zögling, mit solchem Erfolge, daß binnen Kurzem der Schüler den Meister übertraf, und ist gegenwärtig Mitglied des K. K. HofburgtheaterOrchesters, Professor am vaterländischen Conservatorium u. Verfasser mehrerer angenehmen Concertstücke. Die Meisterschaft dieser Brüder konnte nur alsdann im vollsten Umfange ermessen und gewürdigt werden, wenn man sie vereint, im harmonischen Zusammenklange, wirken hörte. Solches war aber oft bei öffentlichen Kunstproduktionen der Fall, wo sie, eigends für das Triumphirat — meist von Franz Weiß — gesetzte, Bravour-Terzetten mit obligat-concertirender Hoboe, Flöte und Trompete in höchster Vollendung ausführten, und stets gleichmäßig Lob und ungetheilten Beifall dadurch einärndteten. Der diesem Kleeblatte augenscheinlich angeborne Musiksinn hat sich nicht minder auf dessen Nachkommenschaft fortgepflanzt, und auch Aloys erfreut sich bereits solcher Sprößlinge, die ebenfalls, zur Reife gelangt, herrliche Früchte verheißen. —d.

Khym, von Einigen auch, aber irrig, Kyhm geschrieben, Carl,

Hoboist und Instrumentalcomponist zu Wien, von übrigens nicht gar großer Bedeutung. Ohngefähr bis 1819 schrieb er mehrere Clarinett-Duo's, eine Menge Tänze und Märsche für Pianoforte, Flöten-Duos, Serenaden für Flöte und Altviole, Hoboen-Duo's, Variationen für verschiedene Instrumente ꝛc. — Alles im leichten, gefälligen Style, und — was wir sehr rühmen müssen — stets in den Gränzen der Instrumente selbst.

Kieling, Cyriax, geb. zu Bennungen am 5ten Mai 1670, erhielt seine erste Bildung auf der Schule zu Halberstadt, dann auf der Universität Halle, wurde 1691 Organist zu Kochstädt, 1693 zu Bennungen und 1797 Cantor zu Brücken. Von hier aus ward er endlich 1701 nach Stollberg berufen, wo er zuerst die Stelle eines Cantors, nachgehends aber von 1712 an die eines Gräfl. Capellmeisters bekleidete. Er starb daselbst gegen Michaelis 1727. Seinen Lebenslauf hat er selbst in lateinischen Versen aufbewahrt, welche auch Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon mittheilt. ff.

Kienlen, Königl. Baierischer Musikdirector in München, componirte eine große Sinfonie für Orchester (Posen bei Simon); eine vierhändige Polonaise für Clavier (zur Vermählung des Kronprinzen von Preußen); mehrere Claviersonaten; Variationen und Fantasien für Clavier und eine Menge Lieder mit Pianoforte-Begleitung, welche bei verschiedenen Verlegern herauskamen, im Ganzen aber durchaus nicht für Werke höherer Kunst gehalten werden können.

Kiensbeck, s. Keinspeck.

Kiesewetter, Johann Friedrich, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunders, von 1754 an, Cammerregistrator und erster Violinist in der Anspacher Capelle, einer der vorzüglichsten Meister auf seinem Instrumente in der Bendaischen Schule, war aus Coburg gebürtig, und widmete sich, nachdem er den gewöhnlichen Schulcurs vollendet hatte, anfänglich unter Graf's Leitung der Flöte und Oboe; erst in seinen späteren Jahren ward die Violine sein Hauptinstrument, und Gerber weiß nicht genug seine Meisterschaft auf derselben zu rühmen. Er starb um 1780. Auch sein jüngster Sohn — Christoph Gottfried, geboren zu Anspach am 24sten December 1777, mußte sich der Musik und insbesondere dem Violinspiele widmen, und er übertraf in seinen reiferen Jahren den Vater noch, der auch sein Lehrer war, an Fertigkeit, Präcision und Delicatesse im Vortrage. Der väterlichen Erziehung entwachsen machte er mehrere größere Reisen, auch ins Ausland, auf denen er sich einen bedeutenden Ruf erwarb. Die längste Zeit auf denselben brachte er in Amsterdam und Rastadt zu, wo er große Triumphe feierte. Zurückgekehrt nahm er erst ein Engagement in Bentheim-Steinfurt an; von da kam er nach Renndorf; dann gegen Ende des Jahres 1801 als Fürstl. Bernburgischer Cammermusikus nach Ballenstädt. Seine Stellung daselbst war, für damalige Zeit, sehr vortheilhaft; gleichwohl folgte er 1803 einem Rufe als Concertmeister nach Oldenburg, wo er, so viel uns bekannt ist, denn auch noch jetzt lebt, zwar nicht mehr so sehr thätig in der Kunst, doch immer noch mit dem Ansehen eines unsrer ersten Violinspieler früherer Zeit, und tüchtigen Orchesteranführers. K.

Kiesewetter, Raphael Georg, K. Oester. Hofrath, Referendär im Hofkriegsrath und Kanzleidirector; des K. Niederl. Instituts der Wissenschaften, Literatur und Künste zu Amsterdam correspondirendes Mitglied; Ehrenmitglied der Musikvereine in Steiermark und Kärnthen, dann des Vereins zur Beförderung der Kirchenmusik in Prag; Präses-Stellvertreter der Gesellschaft der Musikfreunde des Oester. Kaiserstaates in Wien; geb.

den 29sten August 1773 zu Holleschau in Mähren, woselbst sein Vater als praktischer Arzt ansäßig war. In früher Jugend erhielt er Unterricht im Singen und Clavierspiele, jedoch oftmals unterbrochen und ohne sonderlichen Fortgang. Mit einer sonoren, kräftigen Baßstimme und großer Sicherheit im a vista Treffen machte er sich während seiner besten Mannesjahre in musikalischen Zirkeln sehr beliebt, und es wurde von ausgezeichneten Componisten für seine umfangreiche, besonders durch ihre Tiefe characteristische Stimme Vieles eigends geschrieben, auch mitunter zum Druck befördert. Desgleichen spielte er mehrere Instrumente und cultivirte in dem Zeitraume seiner siebenjährigen, fast unausgesetzten Reisen (von 1794 bis 1801, damals bei der Reichsarmee unter dem Erzherzog Carl employrt) vorzugsweise die Flöte, worauf er einen bedeutenden Grad technischer Fertigkeit erlangte. Wahre Neigung zog ihn aber immer mehr zu dem wissenschaftlichen Theile der Kunst; noch 1803 studirte er unter Albrechtsberger den Generalbaß, und einige Jahre später bei Hartmann den Contrapunkt, fühlte jedoch zum eigentlichen Tonsetzer weder Lust, noch Beruf und Talent. Seit 1816 hat er eine Partituren-Sammlung alter Musik angelegt, welche, als ein Archiv für die Geschichte der harmonischen Kunst, nicht sowohl durch die Masse als vielmehr durch die Seltenheit der aufgebrachten Proben in allen Stylen und aus allen Schulen zur erörternden historischen Vollständigkeit in ihrer Art höchst merkwürdig ist. Von jenem Zeitabschnitte an ward nunmehr sein Haus das eigentliche Tempe alter classischer Tondichtungen. Die prävalirende Neigung, die gesammelten und sorgfältig eingeübten Meisterwerke auch den dafür empfänglichen Kunstfreunden zu Gehör zu bringen, führte ihn zunächst zum biographischen Studium, und von da allmählig zu jenem noch weit umfassenderen der Musikgeschichte und ihrer Literatur, welcher er auch die meisten Erholungsstunden widmete. Durch des Unternehmens Gedeihen und von ergiebigen Hülfsquellen begünstigt hat er, zum Frommen künftiger Forscher, alles dasjenige, was er auf dem eingeschlagenen Pfade zu entdecken so glücklich war, und häufig den früheren Traditionen widersprechend oder von diesen gänzlich ignorirt fand, in ungemein schätzbaren Abhandlungen der Presse übergeben, welche ihm, bezüglich der darin niedergelegten klaren Ansichten, wichtigen Erörterungen, tiefer Gelehrsamkeit und prüfender Kritik, einen Ehrenplatz unter den coäven musikalischen Schriftstellern anweisen. Folgende Werke sind durch den Druck bekannt geworden: „Ueber den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister u. s. w.", Wiener musik. Zeitung 1820; auch theilweise aufgenommen in die Leipziger musikal. Zeitung Jahrg. 1827; „Berichtigung eines in den Geschichten der Musik fortgepflanzten Irrthums: die Tonschrift S. Gregor's des Großen betreffend"; „Ueber Franco von Cöln, und die ältesten Mensuralisten" (beide Abhandlungen in der allg. Leipziger musikal. Zeitung vom Jahr 1828); „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" (eine mit der goldenen Medaille gekrönte Preisschrift. Amsterdam, 1828, in Quart); „Nachricht von einem bisher unangezeigten Codex aus dem 16ten Jahrhundert" (Leipz. Zeitung 1830); „Die Tabulaturen der älteren Praktiker &c." (ebend. 1831); „Geschichte der europäisch-abendländischen, d. i. unserer heutigen Musik &c." (Leipzig bei Breitkopf und Härtel, 1834); „Ueber das Leben und die Werke des Palestrina &c." (aus F. S. Kandler's Nachlaß). In die Rubrik der handschriftlichen Aufsätze gehören: „Die Erfindung der dramatischen Melodie, und der Ursprung der Oper" (nach Dr. Burney, mit Vorwort, Anmerkungen, Zusätzen und einem Anhang); „Zur Geschichte Guido's von Arezzo" (durch die 1811 in Paris von Luigi Angeloni erschienene Disserta-

tion veranlaßt); „Nachricht von einer sehr alten Ausgabe der dem heiligen Bernhard zugeschriebenen musikalischen Tractate; „Ueber Generalbaß und Harmonielehre (eine Vorlesung); „Ueber die musikalische Notation der neueren Griechen" (Fragment aus Burney); „Das in dem Museum der Gesellschaft der Musikfreunde des Oester. Kaiserstaates verwahrte Facsimile von dem ältesten bisher bekannten Antiphonar Pabst Gregor's des Großen auf der Bibliothek des Stifts St. Gallen, historisch-kritisch beleuchtet zum Erweis der Aechtheit"; „Die Accordenlehre, nach einer neuen Theorie und Methode entwickelt" (I. Band: Text, nebst den dazu gehörigen Beispielen; II. Band: alle üblichen, und noch denkbaren harmonischen Combinationen umfassend; durch Exempel motivirt, aus dem hier aufgestellten Systeme hergeleitet, und demselben gemäß geordnet). 18.

Kilitzschki, Demoiselle, seit 1813 mit dem Justiz-Commissarius Schulz in Berlin vermählt, und seit dieser Zeit auch erste Sängerin an dem Königl. Operntheater daselbst, ist geb. in Wien 1790, und erhielt auch hier ihre künstlerische Ausbildung. 1810 kam sie aus Wien nach Breslau, wo sie als erste Sängerin am Theater engagirt ward. Die Leipzig. allg. musik. Zeitung urtheilte damals, wie folgt, über sie: „sie ist ein junges, sehr vortheilhaft gebildetes, blühendes Mädchen mit einer vollen, schönen, metallreichen Stimme, reiner Intonation und gutem Vortrage nach italienischer Weise. Sie umfaßt zwar nur 2 Octaven vom eingestr. c bis dreigstr. c. Hier sind aber auch alle Töne rein und schön, und wer wollte dafür nicht hingeben, was über diese Sphären hinausgehen könnte? Sie versteht ihre von Natur sehr starke Stimme vortrefflich zu mäßigen, so daß sie zu tragende Stellen, auch Passagen mezza voce sehr zart, lieblich und fertig vorträgt, dann aber, wo es gilt, mit ganzer voller Stimme selbst durch das forte des Orchesters durchdringt, ohne daß darum ihr Ton gellend oder schneidend würde". Gegen 1811 gab sie in Berlin einige Gastrollen; genoß während ihres Aufenthalts daselbst noch den Unterricht Rhighini's, der in jeder Beziehung die schönsten Früchte für sie trug, und namentlich sie zu einer großen Bravoursängerin bildete; kehrte dann noch in demselben Jahre wieder nach Breslau zurück, vermählte sich endlich, und nahm nun ein Engagement in Berlin an, das sie auch unsers Wissens nicht wieder verließ. Ihr öffentlicher Künstler-Name war nunmehr Schulz-Kilitzschki; später jedoch blos Mad. Schulz. Daß sie seit dem letzten Decennium ohngefähr immer mehr von dem großen Schauplatze zurücktrat, ist unverhinderliches Gebot der Natur; und nachdem sie wegen eines für sie und ihre Gegnerin unangenehmen Auftrittes mit der Sontag im Jahre 1831, mit übrigens 1000 Rthlrn. Pension, vom Königl. Hoftheater entlassen wurde, singt sie natürlich gar nicht mehr. st.

Kimmerling, Robert, geboren zu Wien am 8ten December 1737; wurde als 16jähriger Jüngling in dem Benedictinerstifte Melk aufgenommen, und nach erlangter Majorennität ausgeweiht. Während dem theologischen Curse in seiner Vaterstadt war Joseph Haydn, der bereits anfing, aus der bisherigen Dunkelheit hervorzutreten, Anfangs nur sein Lehrer in der Composition, bald aber auch sein wärmster Freund. Unter einem solchen Mentor machte K. unglaubliche Fortschritte; eifrigst studirte er die Werke Bach's und Graun's; bildete sich zum geschmackvollen Tenorsänger, so wie zum kunstgeübten Clavier- und Orgelspieler; nicht minder fanden seine Erstlings-Versuche: mehrere Trio's und Quartette, eine ehrenvolle Anerkennung, welche den nachfolgenden Arbeiten: vielen Messen, Vespern, Offertorien, mehreren Salve Regina's und anderen Kirchenstücken, in noch höherem

Grade zu Theil wurde, und darunter eine doppelchörige Missa in C allen seinen Zeitgenossen als classisches Meisterwerk galt. Kaum hatte K. das Ordenskleid empfangen, so ernannte ihn sein Abt zum Präfecten des Gymnasiums, und übertrug ihm zugleich das Chordirectorat, welche seiner eigenthümlichen Sphäre entsprechende Würde er einen Zeitraum von sechszehn Jahren hindurch mit höchster Auszeichnung bekleidete. Als einst das erhabene Kaiserpaar, Franz von Lothringen und Maria Theresia, Melk besuchte, genoß er die Ehre, sich und seine Zöglinge vor den allverehrten Gästen produciren zu dürfen. Ein andermal übernachtete der römische König Joseph II. mit seiner Schwester Marie Antonie, Braut Ludwigs XVI., im Stifte; bei dieser erfreulichen Veranlassung führte K. ein von ihm componirtes Singspiel mit Ballet: „Rebecca, die Braut Isaaks", auf, welches Werk dem kunstverständigen Mitregenten so wohl gefiel, daß er eine Abschrift in Partitur verlangte und dem Tonsetzer eine goldene, allen mitspielenden Stiftscapitularen aber silberne Denkmünzen verehrte. Obwohl des würdigen Religiösen Todesstunde schon am 5ten December 1799 schlug, so lebte er doch lange noch fort in seinen Zöglingen, worunter Marian Paradeiser, Cajetan Andorfer, Gregor Mayer, Achatz Müller und die beiden auf der Wiener Hochschule graduirten Doctoren Seeliger und Rudolph als die vorzüglichsten genannt werden. —d.

Kindermann, Johann Erasmus, Organist an der St. Aegidien-Kirche zu Nürnberg, wurde auch geboren daselbst am 29sten März 1616, starb aber auch schon am 14. April 1655. Man zählt ihn zu den berühmtesten Orgelspielern und Componisten seiner Zeit. Er gab mehrere Toccaten-, Fugen- und Sonatenwerke für die Orgel heraus; schrieb „Musica catechetica oder musikalischer Catechismus auf die 6 Hauptstücke desselben gerichtet ɾc."; Stücke für 3 Violen; Passionsmusiken; „musikalischer Felder- und Wälderfreund" (Lieder); „Harmonia organica per tabulaturam germanicam composita" (Präludien, Intonationen, Fugen ɾc.); auch Canzonen, Magnificate ɾc., die seiner Zeit sehr gesucht waren und auch zum größten Theile gedruckt worden sind. N.

King, 1) Robert, gegen Ende des 17ten Jahrhunderts Musiker in der Capelle des Königs Wilhelm zu London, wurde 1696 Baccalaureus der Musik zu Cambridge, und galt damals für einen tüchtigen Componisten in England. Von seinen Werken sind mehrere Vocalsachen gedruckt worden. — 2) William K., war um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Organist an dem neuen Collegium zu Oxford, und damals nicht minder als der vorhergehende auch als Componist berühmt. 1668 erschienen von ihm: „Gedichte und andere Gesänge verschiedener Art, mit einer Theorbe, Clavier und Baß", welche er für eine Frau von Cowley componirt hatte. — 3) Carl K., wurde unter Dr. Blow als Chorschüler der Paulskirche zu London erzogen, und darauf als Sänger an derselben mit 14 Pfund Sterling jährlichem Gehalt angestellt. 1704 ward er Baccalaureus der Musik zu Oxford und Aufseher über das Singstipendium zu St. Paul in London, und endlich ward er hier auch Organist an einer Kirche und Vicar an St. Paul. Als solcher starb er am 17ten März 1745. Mehrere Anthems und andere Kirchenmusiken componirte er, doch mit nicht vielem Glücke. Ein neuerer englischer Componist dieses Namens — 4) M. P. King, scheint ebenfalls Organist an einer Kirche zu London gewesen oder auch noch jetzt zu seyn. Es sind von ihm mehrere Claviersonaten erschienen; Cantaten und Gesänge, unter welchen letzteren auch schottische, u. dergl. m.; endlich auch: „A general Treatise on Music, particularly on

Harmony, or Thorough Bass, and its Application in Composition, written on new Plan, tending to explain and illustrate the Science in general", welches ein dem Guida armonico des Geminiani sehr ähnliches Werk seyn soll. In Deutschland ist es noch nicht bekannt geworden. 3.

Kinky (man findet ihn zuweilen auch Kinsky geschrieben) Joseph, beiläufig um 1790 zu Ollmütz in Mähren geboren, studirte, von seinem Oheim Dominik K., Professor und Priester des Piaristen-Ordens, unterstützt, die Humaniora, und trieb nebenbei auch Musik. Um sein Glück zu versuchen, begab er sich nach Wien; ernährte sich dort vom Lectioniren; fand später einen Platz an der Viola im Orchester des Theaters an der Wien; wurde auch zum Einstudiren und Probe-Abhalten verwendet, wobei er so viele Anstelligkeit zeigte, daß ihn der damalige Operndirector, Ritter v. Seyfried, zu seinem Adjuncten erwählte, welche Stelle er in der Folge ebenfalls im Kärnthner-Theater bekleidete, und durch mehrere artige Compositionen zu den beliebten Kinder-Pantomimen von Horschelt, nebst einigen größeren Musiken zu Aumer'schen Balletten, sich einen Namen machte. Als der Unternehmer Stöger die Grätzer Bühne entreprennirte, versah er ein Jahrzehent rühmlich das dort. Capellmeisteramt, folgte demselben in gleicher Eigenschaft nach Wien in die Josephsstadt, zog sich aber bald wieder gänzlich von der Geschäftsleitung zurück, u. privatisirt seitdem in seiner Geburtsstadt. Von seiner Arbeit haben eine beifällige Aufnahme gefunden: die Ballette „das ländliche Fest im Wäldchen zu Kis-Beer"; „Chevalier Dupe"; „die kleine Diebin"; „die Wäschermädchen"; Tanzstücke zu „Salomon's Urtheil"; „Amors-Fest"; „die Feier der Grazien"; „das Sonnenfest"; „die Hochzeit auf dem Lande"; „Emma"; „der Marktrichter"; „das Opfer der Ceres"; auch kamen zur Darstellung die Operetten: „der Fürst und der Rauchfangkehrer"; „Lorenz als Räuberhauptmann"; „der Miethmann"; „Montag, Dienstag, Mittwoch" (gemeinschaftlich mit Gyrowetz und Seyfried); das Quodlibet „Sultan Wampum", nebst vielen Einlagen, Ouverturen, Zwischenmusiken, Märschen, Gesang- und Tanz-Piecen. Jene Ballette sind von Anderen auch auf verschiedene Weise arrangirt und in den Druck gegeben worden. 81.

Kinner von Scherffenstein, Magnus Martin, ein Gelehrter und Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts, geboren zu Leobschütz in Schlesien, studirte zu Wittenberg unter Melanchthon, und wurde daselbst Professor der Poesie, dann in Leobschütz Secretär und Musiker, und starb im 63sten Jahre seines Lebens auf einer Reise zu Baumgarten bei Frankenstein am 24sten März 1597. Ein Epitaphium, welches man ihm in der Kirche zu Leobschütz errichtete, enthält eine lobrednerische Inschrift, die auch Gerber in seinem neuen Tonkünstlerlexicon mittheilt; nicht minder rühmlich spricht von ihm aber auch Henelius in seiner Silesiographia cap. VII. pag 270. In dem Breslauer Gesangbuche befinden sich noch mehrere Lieder von ihm.

Kinnor, eigentlich Kinnoor; die LXX schreiben Kinnura; die älteste Harfe der Hebräer, die bald dreieckig, bald viereckig geformt war. Die dreieckige Kinnor war bei den Leviten die gewöhnlichste. So sagt auch Hieronymus in einem Briefe an Dardanus, daß eine Harfe von besonderer Art bei den Hebräern sey im Gebrauch gewesen, nämlich mit 24 Saiten bezogen und in der Form eines griechischen Delta (Δ). Kircher theilt eine Beschreibung davon nach einem alten Gemälde mit, der zufolge die Saiten hätten queer aufgezogen gewesen seyn müssen. Doch ist er kein gültiger Gewährsmann. Die LXX hätten das Wort gewiß nicht auch durch Cither

übersetzt, wäre die Harfe Kinnoor nicht der griechischen gewöhnlichen Harfe sehr ähnlich gewesen. Der Rahmen selbst war aus indischem Heben- oder Almuggim-Holz, d. i. Fichtenholz von dem Libanon, und meistens reich verziert. Salomo soll 400,000 Stück solcher Harfen besessen haben. Die gewöhnliche Zahl der Saiten, womit sie bezogen waren, giebt Josephus zu 10 an; Andere behaupten, sie sey mit 24, und noch Andere — mit 32 Saiten bezogen gewesen. Letzteres steht in dem Werke Schilte-Haggeborim, ist aber unwahrscheinlich. Gespielt ward die Kinnoor mit einem Plectrum, ohngefähr wie unsere Cither, nur daß sie aufrecht gehalten wurde und kein Griffbrett hatte. Aber auch daß ihre Saiten schon mit den Fingern gegriffen oder eigentlich gerissen wurden, findet man hie und da angedeutet. Der Resonanzboden war unten am Ende des Rahmens, und deshalb war auch die Spielart stets abwärts gerichtet, d. h. man spielte mehr unten als in der Mitte oder wohl gar oben. Vergl. Psalm 33 und 72. Im Tempel waren stets wenigstens 9 solcher Harfen auf der sog. Singbühne; öfters jedoch auch noch mehr. Dr. Sch.

Kinnura, s. den vorhergehenden Artikel.

Kinsky, heißt **Kinky**, s. daher diesen Artikel.

Kirchencantate, ist nichts Anderes als eine **Cantate** (s. d.).

Kirchenconcert, s. den Art. **Concert** u. **Kirchenmusik**.

Kirchengesang. Unter diesem Worte verstehen wir den Choral, mit dem die protestantische Gemeinde den Gottesdienst beginnt und schließt; der demnach die Einleitung in die Feier, welche wir dem höchsten Wesen widmen, und zugleich deren Conclusion ausmacht. Wir nahen uns an heiliger Stätte dem Herrn, der über unser Wohl und Wehe, über Leben und Tod spricht; tritt aber der Mensch vor seinen irdischen Richter mit Demuth und ehrfurchtsvoller Rede, wie kann er es verantworten, in wahrer Brutalität mit seinem Gott zu reden und wie ein Unsinniger zu schreien, wenn er zu ihm flehen oder ihm danken will, daß er ihn nicht, wie er es wohl verdient hätte, vernichtete? Wir sind mit unserem Kirchengesange u. dem ihn begleitenden Orgelspiele an manchen Orten bis auf die Zeiten Marcell's II. zurückgekommen, der im Begriff stand, ihn aus der christlichen Kirche, seiner Ueppigkeit und seines alle Andacht verscheuchenden Geschreies wegen, zu verbannen, als Palestrina, ihn mit seiner Würde und Einfachheit zurückführend, den Kirchengesang vom Untergange rettete. An Männern seines Gleichen fehlt es nun zwar auch bei uns nicht, aber ohne Beihülfe der Geistlichkeit wird die Verbesserung des Kirchengesanges ein pium desiderium bleiben, da die Zeiten — leider! — vorbei zu seyn scheinen, in denen Luther's Worte: „Ein Pfarrer muß singen können, und kann er es nicht, so sehe ich ihn nicht an," bei der Besetzung eines Predigeramtes noch erwogen wurden. Ein Weiteres in den Artikeln **Choral** und **Kirchenmusik**; und vergl. Sämann's „der Kirchengesang uns. Zeit". G.

Kirchenmelodie, dasselbe was Choral, die Melodie eines Chorals, daher auch Choralmelodie genannt. S. **Choral**, auch **Gesangbuch**. Die Componisten der gebräuchlichsten Choralmelodien hat Gerber in einem eigenen Aufsatze in der Leipzig. allg. musik. Zeitung 1806 pag. 161 ff. verzeichnet. Sonst ist eben dort über diesen Gegenstand noch zu vergleichen: „Ein Wort für die Veredlung der Kirchenmelodien" Jahrg. 1807 Nr. 28, und „Varianten in Kirchenmelodien, die allgemeine Berücksichtigung verdienen" Jahrg. 1813 pag. 285 ff. S. auch den vorhergehend. Artikel.

Kirchenmusik. Kirche, von dem griech. κυριακή stammend, ist

nichts Anderes als das Haus des Herrn. Wir haben also hier weder von der Tempelmusik irgend eines heidnischen Volkes, noch von der Tempelmusik der Juden, sondern allein von der christlich-religiösen Musik zu handeln, wie sie beim Gottesdienste der Nachfolger Jesu sich gestaltete vom Anfange des Christenthums bis hieher. Daß nun in den ersten Zeiten christlicher Gemeinden unter den Judenchristen die jüdischen, unter den Heidenchristen wenigstens Anklänge der griechischen Tonweisen in die geheim gehaltenen Versammlungen der bedrängten Verbrüderten Eingang finden mußten, sobald irgend ein Gesang ihnen möglich wurde, liegt in der Natur der Sache, von welcher sich freilich nur Muthmaßliches mittheilen ließe. Selbst nachdem die neue Religion von Constantin dem Großen zu einer im Staate herrschenden erhoben worden war (325), hatte die Kirchenmusik, die zuerst im Morgenlande geübt wurde, noch keine andere Gestalt gewonnen. Ambrosius selbst, der sie gegen das Ende des 4ten Jahrhunderts aus dem Orient nach dem Occident verpflanzte, hatte nichts Neues für sie gethan, als daß er die Melodien dem christlichen Cultus etwas gemäßer einrichtete (s. Ambrosius). Ja so groß sich auch Manche die Veränderungen des kirchlichen Gesanges, die Gregor I. gegen das Ende des 6ten Jahrhunderts herbeiführte, vorstellen mögen, so sind doch mindestens die 8 Kirchentöne (authentische und plagalische) und ihre Tonweisen oder Scalen nichts Anderes als schon Dagewesenes, dem er vorzüglich die rhythmische Mannigfaltigkeit weltlicher Bewegung nahm, so daß vom Tactischen gar keine Rede war. Die Priester trugen ihre Gesänge recitativmäßig mit gehalten langsamer Dehnung vor, und die Chorsänger choralartig und unison. Die größte Sorge trug man für den Ton, für richtige Höhe und Tiefe desselben. Dazu hatte Gregor (s. dies.) die Sängerschulen errichtet. Damit er möglichst bestimmt getroffen würde, waren die alten Tonzeichen, die Neumen (s. d.) vereinfacht, aber keine ganz neue Tonschrift erfunden worden. Wie mangelhaft diese waren, sieht man klar aus den Zugeständnissen der folgenden Jahrhunderte, daß der Gregorianische Gesang verderbt sey, so wie aus den immer neuen Versuchen, eine andere Tonzeichenschrift auszufinden. Vom Harmonischen in unserem Sinne war noch nicht die Rede; wie hätte sonst Hucbald (s. dies.) mit seinem Organum auftreten und Guido von Arezzo (s. d.) ihm fast ohne die geringste Verbesserung in dieser Hinsicht noch im 11ten Jahrhunderte nachfolgen können? Wo von irgend einem Systeme der Tonkunst gehandelt wird, geschieht es mit Rücksicht auf das griechische, das freilich mit der verschiedentlich angewendeten Diaphonie (s. d.) sich nicht mehr recht vereinigen lassen wollte, in Ermangelung eines andern, nur etwas haltbaren, aber dazu gezwungen werden mußte. Eine Stimme oder Stimmgattung sang die einfach choralartige Melodie, den Cantus firmus (s. d.), den die übrigen mit fortlaufenden Quarten oder Quinten und Octaven begleiteten, Alles in gerader Bewegung, oder auch öfter nicht begleiteten. Dieser fatale Umstand gab nun zu einer Menge Versuchen und Mißhelligkeiten Anlaß, die nebst den Verehrungen übel verstandener Erleichterungsmittel des praktischen Gesanges, die Guido lehrte, zwar die Verwirrung noch größer machten, aber auch die Hülfe näher brachten. An verschiedenen Orten versuchten die Sänger zur Verschönerung der angegebenen Melodie sich selbst zu helfen, und sangen in beliebigen Tönen ihren extemporirten sogenannten Discantus dazu. So übel das auch von vielen Päbsten und Bischöfen vermerkt wurde, und so weit auch viele Sänger ihre Tongewalt ausdehnen mochten, so war dem Uebel doch nicht überall zu steuern, denn die neuen Erfindungen des Hexachords, der Solmisation und

Mutation waren am Ende noch schlimmer in der Praxis, weil die meisten Sänger die Mutation schlecht mutirten und nach den ungewissen Neumen an den meisten Orten noch übler sangen als die ausgelassensten Discantisten, die doch wohl in ihren Freiheiten auf manche Tonverbindungen stoßen mußten, die dem Ohre unerwartet angenehm klangen, von den Aufmerksamsten behalten, wiederholt und in Ueberlegung gezogen wurden. Von dieser Seite angesehen hat ohne Zweifel der weltliche Sinn der Menschen der Tonkunst besser aufgeholfen, als es die treueste Anhänglichkeit am Hergebrachten je vermocht haben würde. Von der andern Seite her mußten freilich auch die Schwierigkeit und Unbeholfenheit der Neumenschrift und der abschreckenden Mutationslehre manchen frommen Kopf in Thätigkeit setzen, zum Vortheil der Kirche und des heiligen Gesanges etwas Besseres zu erfinden, wornach mit mehr Leichtigkeit und Sicherheit auch von mittelmäßig geübten Sängern gesungen werden könnte. Nach den mannigfaltigsten Versuchen erfand man unsere Noten, nämlich Zirkel, Vierecke und Punkte auf einem Liniensysteme. Doch wird es kein Mensch errathen, wer sie eigentlich erfand, noch wo und wann es mit Bestimmtheit geschah. So nützlich diese Erfindung war, so wenig Aufsehen erregte sie Anfangs; man schwieg noch im 12ten Jahrhunderte von der einfachen Note und behielt lange noch die Neumen bei. Allein der weltliche Sinn des Discantus ließ nicht Ruhe, bis die Notenschrift immer mehr angenommen, ausgebildet und eine verschiedene Zeitgeltung derselben ermittelt worden war, was dem Deutschen Franco von Cöln hauptsächlich gelang (s. d.). Dennoch blieb die Kirche bei ihrem cantus planus, der dem cantus mensurabilis entgegengesetzt wurde, und behielt auch selbst die alten Neumen bei, bis sie im 14ten Jahrhunderte der praktischen Weltnote Gerechtigkeit widerfahren ließ und sie zum Vortheil des kirchlichen Gesanges auch allgemein in die liturgischen Bücher aufnahm. Wir sehen also, daß der Gregorianische Gesang gar nicht lange rein und unverfälscht bestanden hatte, daß er es auch nach jeder versuchten Besserung und Wiederherstellung nirgends lange blieb, wie sehr man es sich auch hat angelegen seyn lassen, uns davon zu überzeugen. Wäre es wirklich so gewesen, wozu die stets wiederholten Versuche der Verbesserung desselben und die beständigen Klagen über das Verderben des ächten Kirchengesanges? Unterdessen war auch die weltliche oder doch von der ächt kirchlichen abweichende Musik des willkührlichen Discantus zum Contrapunkte übergegangen, den das 14te Jahrhundert weiter ausbildete. Man weiß, daß man im Harmonischen nur langsame Fortschritte machte und Anfangs nicht wenig Plumpes hören ließ, weshalb die Kirche sich lange gegen die Annahme des mehrstimmigen Gesanges sträubte; angenommen wurde er von der Kirche nicht, und wenn uns Baini berichtet, daß in Rom schon im 14ten oder zu Anfange des 15ten Jahrhunderts einfache Harmonien gesungen wurden, so könnten diese sich nur eingeschlichen haben und stillschweigend geduldet worden seyn, weil man sah, daß der immer stärker um sich greifenden Harmonie nicht mehr zu steuern war. Das Ausland hatte das Harmonische (gleichzeitig Vielstimmige) der Musik auf eine Höhe gehoben, die man in Italien nur durch Einwanderungen Fremder kennen und achten lernte. Spanier, Franzosen, Deutsche und Niederländer wurden als Sänger in der päbstlichen Capelle angestellt. Aus Avignon war durch die dort von den Päbsten eingerichtete und mit nach Rom genommene Capelle der extemporirte Discantus in die Kirche gebracht worden; der Erste, welcher schriftlich contrapunktische Arbeiten in die römische Capelle einführte, war Guilielmus Dufay, seit 1380 bis 1432. Die Kunst der Niederländer

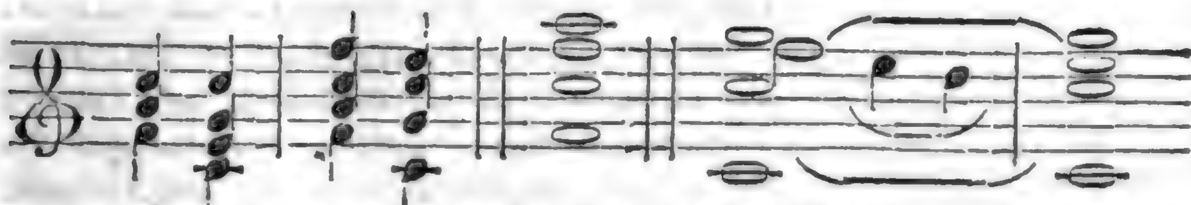
vorzüglich siegte auch in Italien, auch im Cultus des Kirchlichen. Das künstlich Kanonische und Fugirte gewann immer mehr die Oberhand und schritt bis zum Ueber- und Verkünstelten fort. Hatte man nun selbst in Rom das alteinfach Gregorianische im Chorgesange nicht erhalten gekonnt oder es nicht gewollt, — gleichviel! Veränderungen vielfacher Art im kirchlichen Gesange sind nicht in Abrede zu stellen; wer es zur Ehre der Einheit der katholischen Kirche zu widerlegen für nöthig hält, hat vom Cultus eine falsche Ansicht und strebt gegen alle Wahrheit befangen an. Die neu harmonische Musik hatte auch den Gesangscultus der römisch-katholischen Kirche verändert; wie sehr man sich später hier und dort mühete, dem Alten wieder das Lebensrecht zu gewinnen: das Neue blieb, wurde aber durch vermeintlich Altes von manchen Ausartungen gereinigt und ins Würdigere gehoben. Die Verbesserung der Orgeln, tüchtigere Organisten und der beginnende Notendruck halfen die neue Musik immer allgemeiner machen. Sie war nicht mehr zurückzuweisen, wohl aber in Schranken zu halten. Italien hatte selbst dem neuen Contrapunkte sich zugewendet. Costanzo Festa war zum Beginn des 16ten Jahrhunderts der erste italienische Contrapunktist, der als Sänger der römischen Capelle Missen und Tedeum's vierstimmig setzte nach niederländischen, deutschen und anderen ausländischen Vorbildern. Baini nennt ihn daher den Vorläufer Palestrina's, dem es vorbehalten war, die italienische Kirchenmusik auf den höchsten Gipfel zu erheben, ja die neue Kunst, der man nicht mit Unrecht vorwarf, sie unterdrücke den Sinn der heiligen Worte und mache den Text ganz unverständlich, der Kirche zu erhalten (s. Palestrina). Er ist der Meister der großen Periode des altrömischen Kirchengesanges, die jedoch nicht lange dauern konnte, so sehr sich auch im Weltlichen die Tonkunst Italiens, namentlich in der Oper, hob. In jenen Zeiten hatten die Niederländer ihren Orlandus Lassus und die Deutschen ihren Gallus aufzuweisen, die eines gleichen Ruhmes mit und neben Palestrina sich erfreuen sollten und würden, wenn nicht die lauten und stets mit Entflammung wiederholten Lobsprüche der Italiener von der durchaus einzigen Vortrefflichkeit ihres Palestrina viele Gemüther übertäubt hätten. In einem Punkte stand aber die römisch-katholische Kirche auch zu Palestrina's Zeiten hinter den neuen Kirchen der Reformation zurück, wie sie schon früher gegen manche Häretiker zurückgestanden, nämlich im Choralgesange (s. d.). Man hatte daher in Rom den Palestrina beauftragt, die alt Gregorianischen Weisen wiederherzustellen und harmonisch zu bearbeiten. Darin war er jedoch am wenigsten groß, schob das Werk auf und überließ es meist einem seiner Schüler (s. Palestrina). Eben so wenig glückte die Verbesserung des Chorals anderen katholischen Componisten. Sie waren bereits längst von den böhmischen Brüdern hierin übertroffen worden und wurden es noch mehr von der calvinischen und am meisten von der lutherischen Kirche, die über 150 Jahre lang darin glänzte. Sie haben etwas so Eigenthümliches, volksmäßig Erhabenes, daß wir sie in ihrer Art einzig zu nennen haben. Ueberhaupt hebt sich von jetzt an Deutschland in der Kirchen-Musik jeder Gattung über Italien mächtig empor. Nur wenige Meister im Kirchlichen ragen in Italien hervor, während in Deutschland eine große Zahl Cantoren und Organisten sich auszeichnen. Den Höhepunkt erreichte unser Vaterland durch Händel (s. d.) und Seb. Bach, über welche Männer wir hier Nichts hinzuzufügen haben; sie stehen unerreicht. Graun, Hasse, Zelenka und viele Andere folgten. Jetzt wurde zu ausgeführten Musikwerken der Kirche das Orchester, das sich immer mehr vervollkommnete, hinzugethan, was vordem nicht statt gefunden hatte. Zwar hatten

allerdings in den ältesten Zeiten in dem Tempel der Juden und in den Kirchen der Christen mancherlei Instrumente die fromme Musik begleitet; sie waren aber darauf durch Kirchengebote der Römischen ausgeschlossen worden. Das hatte sich selbst in Italien wieder verändert, so daß nur die päbstliche Capelle eine Ausnahme davon machte. Da nun die Herrschaft der Instrumentalmusik vorzüglich in Deutschland immer mehr um sich griff, mußte diese Pracht auch wohl von mehreren Componisten zu reich und üppig für die Kirche verwendet werden. Die Ansichten und der Geschmack der Kunstfreunde theilten sich nun mehr als je, denn Unzufriedene mit dem Bestehenden hatte es zu allen Zeiten gegeben. Es gab und giebt daher nicht Wenige, die selbst Mozart's Requiem, Joh. Haydn's meiste Missen &c. für nicht kirchlich erklären, die den jetzt lebenden Componisten allen ächten Sinn für Kirchliches absprechen und kaum etwas Anderes als Palestrina, Allegri u. s. w. gelten lassen wollen. Daß diese Männer viel zu weit gehen, die Verschiedenheit der Zeiten gar nicht in Anschlag bringen und sogar undankbar eine nicht zu kleine Anzahl tüchtiger und redlicher Kirchencomponisten vergessen oder nicht kennen lernen wollen, ist eben so gewiß, als daß die neuere Zeit im Ganzen sich mehr zum Weltlichen gewendet und von dem Kirchlichen entfernt hat, woraus aber noch lange nicht folgt, daß aller ächte Sinn für wahre Kirchenmusik gänzlich erstorben seyn soll. Man übertreibt auf beiden Seiten; ungeachtet dessen geben wir zu, daß im Kirchlichen manche Aenderung Noth thut. Hat aber irgend ein Land, das sich im Musikalischen für wichtig hält, keine Kirchenmusik mehr, so ist es jetzt Italien, nicht Deutschland, was auch noch heute herrliche Tondichter aufzuweisen hat in dem, wovon hier die Rede ist. Frankreich hat von jeher für Kirchenmusik nicht Viel geleistet und jetzt wüßten wir gar Nichts; selbst die Empfänglichkeit dafür war nie bedeutend, und nach Choron's Bemühungen dafür ist hierin Alles wie erstorben. Bei Weitem am stärksten hat man sich seit einiger Zeit wiederum in Deutschland bemüht, die Kirchenmusik neu emporzuheben. Es sind eine große Zahl Schriften darüber erschienen, über deren Hauptsächlichstes wir kurz reden wollen, was unsere Uebersicht vervollständigen wird. Mit Recht unterscheidet man 3 wichtige Theile: den Altargesang der Priester, den Chor- u. Gemeindegesang u. endlich die große oder eigentliche Kirchenmusik. Dazu erklingt entweder das Haupt-Instrument der Kirche, die Orgel, oder sie schweigt bei einem und dem andern Theile des Kirchengesanges. Wir können es nicht für wohlgethan erklären, wenn sie nie schweigt. Bei großen, voll instrumentirten Musiken thut sie nicht selten einen überflüssigen, wohl auch nachtheiligen Dienst, und als Begleiterin der priesterlichen Altargesänge wirkt sie in der Regel weit mehr fesselnd, belästigend als erhebend, abgesehen davon, daß doch auch in der Kirche ein anständig frommer Wechsel zum Abziehen der Sinne vom Nichtigen wohlthut und wünschenswerth ist. Die allermeisten Schriften über Verbesserung der Kirchenmusik haben sich am längsten bei den Pflichten rechtschaffener Organisten aufgehalten: das wird unter Organist vorkommen; wir sind aber der Meinung, es werde mit gutem Orgelspiele bald besser stehen, wenn man die Organisten so setze, daß sie etwas zum täglichen Brode haben; in Noth- und Kummerstellen muß man jetzt zufrieden seyn, wenn sich ein Unglücklicher dazu meldet. Ein leidlich unternehmender Kopf begiebt sich nicht in solche Noth, besonders wenn man noch von ihm verlangt, daß er an jedem Tage der Woche eine volle Schule unterrichte. Reichthum ist solchen Männern nicht zuträglich: dafür ist gesorgt; aber jämmerlich sollten sie nicht gestellt seyn, das erträgt auf die Länge der Redlichste nicht,

er müßte denn aus freiem Willen mit Verwaltung einer solchen Organistenstelle Pönitenz thun wollen. Noth und Druck macht Viele stumpf u. lässig; die reich Besoldeten dagegen zeigen sich gern als Virtuosen, was ein neuer Jammer ist. Aber an tüchtigen Orgelspielern fehlt es uns jetzt so wenig als jemals. Wenn wir nur auch unter den Predigern eben so viele gute Sänger hätten, die ihre Altargesänge mit Anstand und gutem Tone hersingen könnten! Daher ist mit Recht in mehreren Schriften der Vorschlag gemacht worden: Man setze an jede Universität einen Professor der Musik und einen des Gesanges; verlange von jedem Studirenden, der auf ein Predigeramt Anspruch macht, daß er beim Examen auch Zeugnisse von den Professoren der Musik, am hauptsächlichsten vom Gesangslehrer, beibringe, daß er an dem Unterrichte fleißigen Antheil genommen und so Viel, als nöthig, gelernt habe. Das wird wirken, ist auch für die Herren kein Unglück; im Gegentheil wird es ihre Wirksamkeit im Amte sowohl als ihre häusliche Freude fördern. Wir haben hier weder ins Geschichtliche der Altargesänge einzugehen, noch auf die Verschiedenheiten derselben in den abgesonderten christl. Kirchen zu sehen; das ist unter Antiphonie, Liturgie &c. zu suchen. Im Allgemeinen bemerken wir nur, daß die Altargesänge der Diakone durchaus in der feierlich alt-recitativischen Weise fortbestehen müssen, wodurch sie sich von jedem andern Theile des Gottesdienstes wirksam unterscheiden. Es mögen daher die einfach würdigen Weisen, wie sie in den alten Agenden stehen, sorgsam beibehalten und vor unnöthigen Neuerungen bewahrt werden. Nichts kann die ehrwürdig alte Weise des Vaterunsers und der Einsetzungsworte &c. ersetzen. Die Orgel schweige zu den heiligen Worten und falle erst wieder zum Gesange des Chores oder der Gemeinde ein; die Wirkung ist gewaltig. Man sey aber auch in den Altargesängen der Diakone nicht so erstarrt im Alten, daß man in jeder veränderten Note schon ein Unglück fürs Kirchliche sieht. Hauptsächlich ist mancher sonst gebräuchlich gewesene, auch in manchen Gemeinden noch gebräuchliche Jubilus, d. i. ein Anhang von vielen Tönen auf die letzte Sylbe eines Gesanges, nicht mehr würdig feierlich, sondern oft störend. Man ermäßige ihn oder hebe ihn am rechten Orte auf. Was die Allermeisten in der Andacht stört, ist nicht mehr an der Zeit und muß mit Vernunft geändert werden. Vom Choral ist gehandelt worden. Man verkünstele ihn nicht; einfacher Ernst ist sein Schmuck und Ehrenkleid. Die Orgel ist für ihn vor Allem geschaffen; sie diene ihm würdig. Gesellt sich zu ihrem Tone und zum Unisono-Gesange der ganzen Gemeinde, deren Einige ungehindert einen harmonischen Nebenton hineinsingen mögen, zuweilen noch, und nur zuweilen, ein Chor von Posaunen, so wird er bis zum Erschüttern in die Seele greifen. Schon daraus ist es klar, daß etliche Vereinfacher der Kirchenmusik zu weit gehen, wenn sie alle Instrumente ohne Unterschied aus den Kirchen verbannt wissen möchten; es giebt welche, die sich sogar an der Orgel versündigt haben; sie wird wohl bleiben und in verdienten Ehren stehen; desgleichen die Auferweckungsstimme der Posaunen. Gegen die übrigen Instrumente hat man ganz besonders und nicht selten heftig geeifert; und doch läßt die Bibel unsern Gott mit Harfen und Psalter preisen! Läßt es nun die Bibel geschehen, so dächte ich, ihr ließet es auch zu und hieltet euch nicht für weiser als die heilige Schrift. Sorget nur, daß es würdig geschehe. Hier liegt es und sonst nirgends, wo Jedermann Verstand, Gefühl und kluge Kraft zeige. Es hilft zu Nichts, daß Etliche nur Palestrina's und seiner treuen Nachfolger Art wollen, und für das einzig würdig Kirchliche der Musik halten. So hoch wir ihn und seine Weise auch zu achten wissen und ihn

kennen; so gut wie Andere, so ist es doch mit Erlaubniß nicht wahr, daß seine Art für ewige Zeiten die einzig wahre ist, und daß nur er allein ächte Kirchenmusik geschrieben habe. Mit Einseitigkeit macht man wohl Viel schlimm und schlimmer, aber selten etwas gut. Gesetzt aber auch, es wäre das Beste; so ist eben das Beste nicht immer das Beste. Die Zeiten ändern sich wenig, wohl aber der Mensch in den Zeiten. Man muß sehen, wie es steht; muß ihn auf seinem Standpunkte erfassen und möglichst weiter gehend zum Bessern führen, dagegen sich nicht erdreisten, die Welt des Menschen aus den Angeln heben und ihn urplötzlich etliche Jahrhunderte vor- oder rückwärts schleudern zu wollen. Allerdings wird an vielen Orten die große Kirchenmusik schlecht genug gemacht. Da haben denn Einige gleich zur Staatsgewalt ihre Zuflucht genommen und haben vorgeschlagen, die Regierung solle für jeden Bezirk einen erfahrnen Mann ernennen, ohne dessen Erlaubniß keine Musik gewählt, noch weniger ausgeführt werden dürfe. Was wird man nicht noch Alles endlich der Staatsverwaltung aufbürden? Ich bin überzeugt, daß bei einer solchen Maaßregel bei der allerredlichsten Gesinnung und dem größten Eifer aller hohen Staatsbehörden lange nicht so viel Segen hervorgehen würde, als manche in zu rascher Besserungslust sich einbilden. Weiß man denn nicht, daß das Leben der Kunst in einer Freiheit besteht, die dem Standpunkte der Bildung einer Gegend und eines Ortes angemessen ist? Will der Staat etwas für Verbesserung der Kirchenmusik thun, wie es sehr zu wünschen wäre, so lasse er Anfangs jährlich eine Sammlung guter und nicht zu schwieriger Kirchen-Musik drucken u. vertheile sie unentgeldlich unter seine Cantoren, die selten Viel daranzuwenden haben. Dabei lasse er Jedem freie Auswahl. Geschickte und kunsterfahrne Männer aber, die in dem Kirchspiele wohnen, mögen sich aus Liebe zur Sache, nicht um der Besoldung willen, klug und thätig einmischen, den Cantor durch Hülfe gewinnen und sich ihn zum Freunde machen. Das wird mehr fruchten als jede bezahlte Aufseherschaft, die sich doch nur genöthigt sähe, von einem Dorfe zum andern zu fahren. In der Regel wollen die Leute nur sprechen, aber Nichts für die Sache thun. Man greife lieber mit an, wo es nöthig ist und halte sich nicht blos an's Reden. Uebrigens habe ich in unserem Vaterlande auch ganz vortreffliche Kirchenmusik gehört und die deutsche ist noch die beste, mit Ausnahme der päbstlichen Capelle, weshalb wir uns jedoch keineswegs überheben, sondern lieber mit Anerkennung dessen, was unserer Zeit in dieser Hinsicht sonst nothwendig fehlen muß, rechtschaffen zum ächt Kirchlichen in vielfacher Art fortschreiten wollen, nicht sprunghaft, was nicht hält, sondern naturgemäß. Im Uebrigen vergl. Styl (Kirchenstyl). G. W. Fink.

Kirchenschluß. So wird in neuerer Zeit vorzugsweise der der mixolydischen Tonart eigene Schluß genannt, der von der Unterdominante ausgeht auf die Tonika



statt, wie der gewöhnliche und befriedigendste Schluß, von dem Dominantenaccorde oder wenigstens vom Dreiklange auf der Dominante eingeleitet zu werden. Welche Bewandniß es mit diesem Schlusse in der mixolydischen Tonart hatte, ist im Art. Mixolydisch nachzusehen. Daß er keineswegs der einzige von unserer Schlußart abweichende Kirchenschluß ist, kann unter

anderen an den phrygischen Schlüssen gesehen werden. Ueberhaupt war das System der alten Kirchentonarten reicher und geistreicher an Tonschlüssen als die neuere Theorie, die den Zweck des Tonschlusses nur abstract in größter Allgemeinheit auffaßt, ohne in die Tiefe des Begriffes einzugehen, und daher nur eine Art des Schlusses für das Ende der Tonstücke anerkennt, den von ihr so genannten Kirchenschluß selbst aber nur hergebrachtermaßen und im Grunde inkonsequent erwähnt. Die neue Theorie hält nämlich bei dem Begriffe des Schlusses nur den Gedanken fest, daß er das Ende eines Tonsatzes seyn und bezeichnen solle, und verlangt daher, daß dies nun auch mit größter Bestimmtheit und Befriedigung geschehen solle, er kennt folglich keinen Schluß als einen vollkommnen, der mit dem Dominanten-Accorde eingeleitet und mit dem tonischen Dreiklange unter oben liegender Octave vollendet wird. Dies ist auch allerdings der befriedigendste, wahrhaft vollkommene Schluß. Aber eben darum ist er nicht jeder Wendung unsers Gefühls, jeder Idee, jeder Reihe von Vorstellungen der angemessene. Unsere Gemüthsbewegungen führen uns keineswegs immer zu vollkommener Befriedigung und Abschließung; sie lassen uns bisweilen in ungelöster Spannung, die bald den Charakter einer Ahnung des Höhern, einer noch zu hoffenden glücklichern Lösung, bald des Vorgefühls tiefern, trübern Sinkens u. s. w. annimmt. Ein Tonstück dieses Inhalts kann natürlich nicht mit vollkommener Befriedigung schließen, ohne ungereimt zu werden. Hier treten die Kirchentöne mit ihren Schlüssen, als typischen Bezeichnungen bestimmter Gemüthszustände, auf, in denen die wichtigsten Arten religiöser Anregung ihre Lösung finden; diese Schlüsse wollen nicht die schlechthin, sondern nur für diesen oder jenen konkretern Zustand die geeigneten, die befriedigenderen seyn. Und da die neuere Theorie sich dieser Ideenweise bis jetzt nicht hat bemächtigen können, so führt sie auch jenen mixolydischen Schluß im Grunde nur als eine Anomalie auf, und empfiehlt ihn für Kirchencomposition wegen seiner besondern Feierlichkeit, — was denn freilich wenig sagen will. ABM.

Kirchenstyl, s. die vorhergenden Artikel Kirchenmusik und Styl.

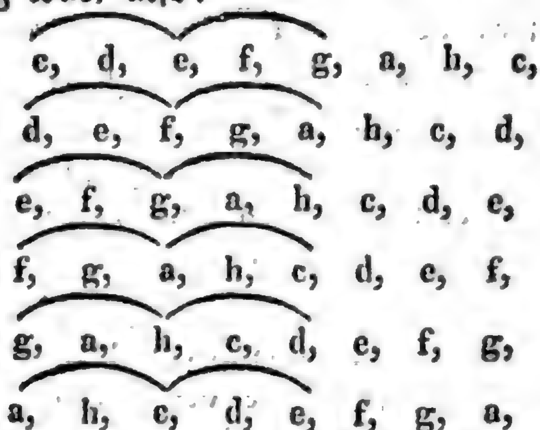
Kirchentöne, Kirchentonarten, auch alte Tonarten genannt. Unter diesem Namen begreifen wir die Tonarten, deren System sich, vielleicht in Erinnerung an die griechischen Tonarten, aber wesentlich von ihnen verschieden, aus den Tropen und überhaupt aus der Musik der christlich-abendländischen Kirche und vorzugsweise in derselben entwickelt, nach vielfachen Veränderungen im 16ten bis ins 17te Jahrhundert hinein seine Vollendung erreicht, und sich dann in das System der neuen Tonarten allmählig aufgelöst hat. Das System der Kirchentonarten hat für uns nicht blos ein geschichtliches Interesse, sondern auch ein tonwissenschaftliches und künstlerisches. Ersteres, indem es uns Anschauungen, durch Jahrhunderte bewährt, vom Wesen der Modulation vorhält, die ewig wahr bleiben und dem denkenden Forscher als wichtige Zeugnisse über dasselbe gelten müssen; Letzteres, indem namentlich die evangelische Kirche eine große Anzahl von Gesängen (und es sind ihre besten) besitzt, die unter dem Walten des früheren Systems entstanden und ohne Kenntniß dieses Systems nicht sinngemäß zu behandeln sind. Wir werden daher in geschichtlicher und in tonwissenschaftlicher Beziehung besondere Mittheilungen zu machen haben, und setzen dabei eine Notiz von den griechischen Tonarten (s. d. Artikel über griech. Musik), um die Kirchentöne von ihnen trotz der griechischen Namen zu unterscheiden, und die Kenntniß unsers Tonsystems (vergleiche

die Artikel **Tonsystem**, **Tongeschlecht**, **Tonart**) voraus. Eigenthümlich erscheint es, daß unsere Aufgabe sich nicht in bestimmte Gränzen fassen läßt. Der Ursprung des alten Systems ist ein allmähliger und (wie die meisten oder alle Disciplinen) in das Dunkel eines unwichtigen und unbestimmten Anfangs gehüllter. Aber auch das Ende ist ein unbestimmtes; denn das alte System, so wesentlich es sich auch von unserm unterscheidet, mußte doch, je mehr es sich vervollkommnete, je näher man dem Begriffe von **Tonsystem** drang, um so mehr in das neue, heutige System überfließen, u. auch dies in ununterscheidbaren Uebergängen. Man hing dem alten Systeme noch an, ging aber hier und dort und immer mehr über dasselbe hinaus und in das neue hinein; man bekannte sich zu dem neuen, konnte aber von dem treffend Wahren, glücklich sich Darbietenden des alten Systems nicht lassen. Diese Unbestimmtheit der Abgränzung hat unvermeidlich eine Unbestimmtheit der Erkenntniß nach sich gezogen; sie drückt aber nicht blos uns, sondern auch die Zeitgenossen des alten Systems, und liegt, wie gesagt, in der Sache selbst. — **Geschichtlicher Ueberblick.** I. Die Kirchentonarten sind nicht sowohl eine Fortbildung oder Fortpflanzung der alten griechischen Tonarten, deren Namen man ihnen später bisweilen anhängte, als vielmehr ein Versuch, den Gesang der jungen christlichen Kirche zu regeln und zu üben. **Ambrosius** von Mailand wird als derjenige genannt, der zuerst vier Tonarten:

den tonus primus d, e, f, g, a, h, c, d,
„ „ secundus e, f, g, a, h, c, d, e,
„ „ tertius f, g, a, h, c, d, e, f,
„ „ quartus g, a, h, c, d, e, f, g,

festgestellt, und **Gregor** I. als derjenige, welcher ihnen vier Neben-Tonarten (die plagalischen A, H, C, D) zugesellt habe, wenn nicht unter diesen acht **Tonarten** vielmehr **Tropen** zu verstehen wären, nämlich **Formeln**, nach denen der Vortrag der Psalmverse zu Anfang, in der Mitte und am Schlusse gesangsmäßig sich bestimmen und abrunden sollte. Daß diese Tropen nicht Tonarten oder Tonleitern in unserem Sinne oder auch in dem des 16ten und 17ten Jahrhunderts waren, geht schon daraus hervor, daß sie meistens auf den Umfang von **fünf** Tonstufen eingeschränkt erscheinen, obgleich man die diatonische Tonleiter schon der That nach vollständig besaß. Sie genügten ihrem psalmodischen Zwecke, während der ausgebildetere Gesang der Hymnen u. s. w. über ihren Bezirk hinweg bis zur Octave und noch weiter sich ausdehnte, und man sich vergebens bemühete, aus jenen ein durchaus zureichendes Gesetz für diese reicheren Formen zu gewinnen. — II. So lange man sich nun blos auf einstimmigen Gesang, oder das Organum (eine Begleitung in Octaven-, Quinten-, Quartenfolgen), oder den einfachen Discantus (ein gelegentliches, vorübergehendes Auseinandertreten zweier, höchstens dreier, übrigens organisirender oder unisoner Stimmen) einließ, waren die Tonarten nur Rubriken von Tönen, in denen man die verschiedenen Tonstücke unterbrachte. Man gewahrte an einer Reihe von Gesängen, daß sie meist von D zu d, in der Tonreihe d, e, f, g, a, h, c, d sich bewegten; an einer anderen Reihe von Gesängen, daß sie meist zwischen E u. e u. s. f. standen, und klassificirte die ersteren unter den tonus primus (D), die andern unter den tonus secundus (E) oder einen anderen. Diese Tonarten hatten daher in sich selber nur einen **melodischen** Unterscheidungsgrund, die Lage des Halbtones (das nachher so berüchtigte mi—fa, die Qual aller Musikschüler bis zu **Mattheson**), und den abstrakten Unterschied der Höhe und Tiefe. Hiezu trat mit den neu

zugefügten Nebentönen (toni secundarii genannt im Gegensatz zu den ersten, die nun toni primarii hießen) noch der ebenfalls rein melodische Unterschied des Authentischen und Plagalen (s. d. Art.), dem zu Folge die Melodien und Tonleitern in solche zerfielen, die mit dem Ausdrucke größerer Bestimmtheit und Kraft meist von Tonica zu Tonica gingen, und solche, die mit dem Ausdrucke größerer Bewegsamkeit und Milde, mehr um die Tonica herum, von Dominante zu Dominate sich bewegten. — III. Unter diesen Umständen ist es natürlich, daß man auf mehrfache, abweichende Feststellung der Tonarten, und — bei dem Gefühle eines tieferen in ihnen ruhenden Sinnes, oder auch bei der Unruhe des Geistes einem scheinbar Grund- oder Vernunftlosen gegenüber — auf mannigfache Arten und Auslegungen der Eintheilungen gerieth. Und eben so natürlich ist es, daß man die Gründe und Erklärungen um so ferner, oft seltsamer herbeiholte (oft nur aus dem Spiel willkührlicher Analogien nahm), je weniger es auf der damaligen Stufe musikalischer Erkenntniß möglich war, den wahren Grund der Sache vorauszusehen, denn er war in der That erst im Keime vorhanden. So kam es, daß man zwischen dem 6ten bis 10ten Jahrhunderte bald 15, bald 12, bald 9 oder 8 Tonarten annahm, und erst seit dem 11ten Jahrhunderte, und überhaupt, nachdem Guido von Arezzo der Lehre größere Bestimmtheit gegeben, ziemlich allgemein auf acht Kirchentönen stehen blieb, die bald nach Zahlen, bald und in verschiedener Weise mit griechischen Namen der Tonarten benannt wurden. Bei Kassiodor z. B. (Gerbert scr. I. 17) im 6ten Jahrhunderte finden wir fünfzehn Tonarten, deren Annahme der Autor auf seine Theorie von den Wohlklängen gründet; Remigius von Auxerre (das. 65) im 9ten Jahrhunderte hat ein System von fünf tonis principalibus, deren jeder zwei Nebentonarten hat, wie die griechischen Haupttonarten mit ihren Hypo- und Hypertönen. Berno Augiensis im 11ten Jahrhunderte gründet neun Tonarten, erwähnt jedoch die Meinung Anderer, die zehn Töne annahmen. Ein System von vier Tonarten, oder von zweimal vier (vier authentischen und vier plagalischen) ist schon erwähnt. Letzteres, also ein Acht-Tonarten-System, entsprach den acht Tropen für Psalmodie, so wie das Vier-Tonarten-System vielleicht in Erinnerung an das griechische Tetrachord entstanden war. Nun hatte man aber für den 113ten Psalm (der Vulgate, in Luther's Bibelübersetzung ist es der 114te und 115te Psalm), in dem man eine Verheißung, ein Vorbild der Auswanderung aus der Knechtschaft des Gesetzes zu der Freiheit des Evangeliums vernahm, eine besondere Tonart, den tonus peregrinus (den Pilgerton) gebildet und war damit auf das Neun-Tonarten-System gekommen. Zuletzt hatte man auf jeder Stufe der diatonischen Grundleiter, die eines tonischen Dreiklangs (und damit der Harmonisirung) fähig war, also:



eine Tonleiter gebaut, und deren sechs erhalten (denn die siebente Stufe, h, läßt keine tonische Harmonie zu), denen Glarean (in der ersten Hälfte

des 16ten Jahrhunderts) die noch jetzt üblichen griechischen Namen beilegte, und die mit 6 plagalen Nebentönen (Hypotönen) das Zwölf-Tonarten-System darstellen. Die oben angedeuteten Gründe für die Zahl der Tonarten befriedigten aber die System-Erfinder und ihre Zeitgenossen nicht; man ersann tiefere. Die vier Tonarten wurden mit den vier Elementen, oder Jahreszeiten, oder Temperamenten, oder Evangelisten parallelisirt; acht Tonarten erinnerten daran, daß acht Tage nach der Geburt Christus dem Vater geweiht worden, acht Tage nach der Kreuzigung auferstanden sey, achtfach die Freuden der Seligkeit seyen. Die beiden ungleichen Hälften der Octave (c, d e, f, g und g, a, h, c), deren verschiedene Zusammenstellung die authentische und plagale Tonfolge hervorruft, sollte sinnbildlich das alte und neue Testament, oder die Liebe Gottes und des Nächsten, oder das thätige und beschauliche Leben andeuten; andere Auslegungen bezogen sich auf die Bewegung der Himmelskörper, auf die Verrichtung verschiedener Organe bei Hervorbringung der menschlichen Stimme, und dergl. mehr. — IV. So lange nun die Tonarten blos Grundformen der Melodie waren, hatten sie keine tiefere Bedeutung, sondern ließen blos ahnen die in ihnen noch verborgen ruhende; denn die verschiedene Lage des Halbtones, ohnehin nur bei stufenweisem Vortrage der Tonleiter merkbar, ist bei Weitem nicht das Charakteristische für die einzelne Melodie. Erst als man begann, Harmonie und Modulation auf die Tonarten zu gründen, nach ihnen einzurichten, wurden sie zu charakteristisch unterschiedenen Grundformen und erlangten ihre wahre Bedeutung. Dies geschah aber, wie alle Bewegung in der Kunst, nicht apriorisch, nicht auf dem Wege der Spekulation, sondern es setzte sich in den Anschauungen und der praktischen Schule der Tonkünstler fest, und bewegte sich in dieser Weise intuitiv durch die Werke der Künstler fort, in die Wahrheiten des alten Systems hinein, und über sie hinaus gegen das neue (heutige) System hin, ohne Anhalt und bestimmte allgemein herrschende Stufen. In kleineren, plan geschriebenen Tonstücken, in denen Harmonie und Modulation sich am bestimmtesten geltend machten, traten die Kirchentöne als Grundformen der Modulation am bestimmtesten und wirksamsten auf. In größeren Tonstücken, besonders in Werken reicherer und künstlicherer Stimmführung, wandte sich der Geist mehr der Führung der einzelnen Stimmen zu, und verlor das Modulatorische vorerst seine Wichtigkeit; man war zufrieden, wenn nur die Stimmen von Moment zu Moment sich vertrugen, oder doch nicht zu hart wider einander rannten, wurde auch im größern Strome des Tonstückes über die Bedingnisse der Kirchentöne hinweggetragen zu dem freiern Wesen des neuen, sich allgemach bildenden Systems. So geschah es, daß auf der einen Seite schon Glarean von seinem sonst hochbelobten Josquin (vom Anfang des 16ten Jahrhunderts her) klagen muß, er mißkenne die Gränzen der Tonarten, strebe auf verkehrte Weise nach Neuem und Unerhörtem; daß Winterfeld von seinem trefflichen J. Gabrieli anzumerken hat, in seinen Gesängen trete neben der reichsten, bedeutsamsten Entfaltung der Kirchentöne schon deren Verfall (also vom 16ten bis 17ten Jahrhundert) ein, — und dabei erblickt der verdienstvolle Historiker noch Gebilde des alten Systems, wo nach seinen eigenen Mittheilungen entschieden davon ab- und darüber hinausgegangen ist. Auf der anderen Seite sehen wir aber das alte System seine reichste und entschiedenste Wirkung erlangen in den engeren Formen des Kirchen-Liedes, und der neuen, evangelischen Kirche, namentlich der lutherischen in Deutschland, zu einem mächtigen Hebel werden, die Gemüther zu bewegen. Denn als die Reformation im Streit gegen die päbstliche Kirche den Liedes-

Geist des deutschen Volkes zu Tausenden von Gesängen weckte und dieser stets neu hervorströmenden Liedesgluth bedurfte, da war es jenes System, das so reichen Erguß in ungetrübter Kraft und Wahrheit möglich machte. Wenn aus jenem Jahrhunderte des evangelischen Liedes über 2000 Melodien (in Jos. Balt. Königs „harmon. Liederschatz", 1767 und 1788 zu Frankfurt a. M. herausgegeben, finden sich zu 1900 Melodien 8000 Lieder) gesammelt werden konnten, ohne die vielleicht noch größere Menge der verlorenen; wenn ein einziger Künstler, Heinrich Schütz, im Stande war, zu den Psalmen, ohne sich zu erschöpfen, 157 neue Choralmelodien, und unter anderen zu der Versart „Allein Gott in der Höh' sey Ehr'" 44 Melodien zu erfinden. dann begreifen wir erst, daß die religiöse Erregung für sich allein, oder das persönliche Talent so vieler Künstler, als sich in einer Periode zusammenzufinden pflegen, einer solchen Leistung nicht gewachsen seyn konnten, wenn sie nicht in den alten Kirchentönen eine besondere Hülfe gefunden hätten. Diese aber standen ihnen als eben so viel bestimmte Typen eines mannigfaltigen und stets treffenden Ausdrucks vor. Sobald sie nur richtig unter ihnen wählten, konnten sie wenigstens den Grundton der für ihr Lied passenden Stimmung und die Modulationen für die wichtigsten Beugungen und Theile des Textes nicht ganz verfehlen und mußte ihr Werk wenigstens von allen Werken anderer Tonarten sich wesentlich unterscheiden. Schwerlich möchte das neuere System irgend einem Künstler 44 Choralmelodien zu einer Versart gewährt haben; bei Schütz theilte sich diese Menge ein in 5 dorische, 5 hypodorische, 2 phrygische, 6 mixolidische, 5 hypodorische, 11 äolische, 7 ionische und 3 hypoionische; er hatte also höchstens 11 Lieder unter gleichen Bedingungen zu erfinden. Wie wenig übrigens die alten Theoretiker selbst das vor ihnen sich verwandelnde Wesen des alten Systems begriffen, sehen wir unter anderen an Glarean, der — die Tonarten nicht sowohl als modulatorische Grundformen, denn als melodische Leitfäden auffassend — nicht begreift, daß ein Tonsatz nur einer Tonart auf ein Mal angehören müsse, und statt dessen jede Stimme nach ihrem besonderen Tongehalte klassificirt, in ein und demselben Satze etwa den Tenor hypodorisch, den dazu gehörigen Baß dorisch oder äolisch, oder den Tenor phrygisch und den dazu gehörigen Baß oder Sopran äolisch nennt, auch Ausweichungen nur in der oder jener einzelnen Stimme, nicht im ganzen Tongewebe annimmt. Nicht aus den Theoretikern also, aus den Kunstwerken ist das alte System zu erforschen gewesen; erst aus dem Standpunkte des neuen Systems, bei vollkommner Erkenntniß der harmonischen Grundsätze, hat die Theorie auch jenes begreifen können. Dies ist auch der Standpunkt für das Folgende. — Tonwissenschaftlicher Ueberblick. I. Das alte System geht von den oben aufgestellten sechs Tonreihen aus, die es als eben so viele Tonarten feststellt und zuletzt (durch Glarean) mit folgenden Namen bezeichnet hat: die Tonart C ionisch, D dorisch, E phrygisch, F lydisch, G mixolidisch, A äolisch. In melodischer Beziehung konnte jede Tonleiter authentisch oder plagalisch angewendet werden (s. hierüber die betreffenden Artikel). Außer den Tönen c, d, e, f, g, a, h, die wir eben als Substanz der sechs Tonarten annahmen, setzte sich das alte System auch noch in den Besitz von anderen, von Halbtönen, zuerst von b, dann allmählig von b und es, fis, cis und gis. Diese Töne konnten aber nach der Stimmung der Orgeln und selbst grundsätzlich nicht enharmonisch als ais und dis, ges, des und as gebraucht werden. Ihr Verhältniß zu den ursprünglichen sieben Tönen war, daß man von der ursprünglichen Tonreihe, als dem Charakteristischen, ausging, und die

neuen Töne nur so weit gebrauchen wollte, als durch sie jenes Charakteristische nicht verlöscht würde. — II. Beginnen wir nun ebenfalls, von den Grundtonleitern aus das Wesen der alten Tonarten aufzufassen, so finden wir unter ihnen, der tonischen Harmonie zu Folge:

1) drei Durtonarten,
nämlich C ionisch, mit c—e—g,
F lydisch, mit f—a—c,
G mixolydisch, mit g—h—d,

2) drei Molltonarten,
nämlich D dorisch, mit d—f—a,
E phrygisch, mit e—g—h,
A äolisch, mit a—c—e.

Allein die Dur- und die Molltonarten (wie wir sie hier nach neuerer Weise genannt) sind nicht, wie die unseren, unter einander gleich, vielmehr jede von der andern verschieden. G mixolydisch hat eine kleine Septime, und unterscheidet sich damit von unseren Durtonarten, so wie von dem Jonischen und Lydischen; F lydisch hat eine übermäßige Quarte, zum Unterschiede von allen anderen Tonarten. Dorisch und äolisch sind beide Moll, aber in der Sexte unterschieden, die bei diesem klein, bei jenem groß ist. E phrygisch ist ebenfalls Moll mit kleiner Sexte, unterscheidet sich aber von allen andern Tonarten durch die kleine Secunde. III. Die Töne nun, in denen sich eine Tonart von den übrigen unterscheidet, sind für sie die charakteristischen. Für alle Tonarten ist es zunächst die Terz, die Moll und Dur bezeichnet, außerdem für das Mixolydische die kleine Septime, für das Lydische die übermäßige Quarte, für das Dorische die große, für das Aeolische die kleine Sexte, für das Phrygische die kleine Secunde. Diese Stufen konnten also nicht verändert werden, wenn man nicht auch die Tonart aufgeben wollte; die anderen Stufen änderte man nach den Bedürfnissen der Melodie und Modulation, ohne der Tonart zu nahe zu treten. So konnte man z. B. im Dorischen mit Cis (a — cis — e) und im Aeolischen mit Gis (e—gis—h) den Schluß einleiten; denn die Septimen beider Töne (c und g) gehören ja nicht zu ihrem Wesen. Hätte man aber im Mixolydischen mit fis (d—fis—a) schließen wollen, so wäre damit die Tonart verändert worden, deren wesentliches Kennzeichen f ist. Man sieht hier schon voraus, daß F lydisch nur unvollkommen, G mixolydisch und E phrygisch aber gar nicht nach unserer Weise schließen konnten, daß aber die alten Tonarten keineswegs so ungelenk waren, als ihre Tonleitern vermuthen ließen. — IV. Wichtiger war der Gebrauch der fremden Töne für Modulation. Diese war nach dem alten Systeme eine zweifache. Einmal konnte man jede Tonart (wenn es auch nicht bei jeder geschah) auch auf anderen Tonstufen darstellen, wie wir unser Dur und Moll auf jedem beliebigen Tone. Man hatte schon längst die Grund-Tonleiter auf zweifache Weise gebildet, nämlich

als genus durum mit c, d, e, f, g, a, h, c,
und als genus molle mit c, d, e, f, g, a, b, c.

Verwandelte man nun h in b (nahm man das genus molle), so erschien die Tonreihe von F —

F, g, a, b, c d, e, f

ganz in den Verhältnissen des Jonischen oder unserer Durtöne mit großer Terz, Quarte und Septime. Die Tonreihe von C —

C, d, e, f, g, a, b, c

hatte eine kleine Septime erhalten, war also mixolydisch geworden ꝛc. So

stand also das Dorische im genus molle auf G, das Phrygische auf A, das Lydische auf B, das Aeolische auf D, und es bedurfte für alle diese Versetzungen nur der Verwandlung von h in b. Erhöhte man aber f in fis, so gestaltete sich die Tonreihe von C so:

c, d, e, fis, g, a, h, c,

wurde also (durch die übermäßige Quarte) zu einer lydischen; die Tonreihe von G wurde zu einer ionischen ꝛc. Die so versetzten Tonarten bezeichnete man durch ein ihrem Namen vorgesetztes Hypo (vergl. d. Art.), hatte also ein Hypoionisch auf G, Hypodorisch auf A u. s. w., insgesammt nicht neue Tonarten, sondern Versetzungen der alten. Endlich versetzte man auch jede Tonart nach Belieben um eine oder zwei Stufen (z. B. das Ionische nach D, als D-Ionisch, das Phrygische nach D oder C, D- oder C-Phrygisch) und dergleichen Versetzungen hießen toni ficti, tuoni finti oder trasportati. So konnte man jede Tonart nach dem Bedürfniß der Melodie und dem Sinne des Textes tiefer oder höher ausüben, und dies war besonders für die Durchführung des Authentischen und Plagalen nothwendig, wenn nicht Eins oder das Andere für den Kirchengesang zu hoch oder zu tief zu stehen kommen sollte. Dann aber dienten V. die fremden Töne nicht blos zu Versetzungen, sondern auch zu wirklicher Modulation im Umkreise eines Tonstücks selbst. Sobald man im Laufe eines mixolydischen Tonstücks (in G) cis in die Harmonie einführte, ging man in D-Dorisch über; nahm man statt f fis, so ging man in das Ionische über, u. zwar in das Hypoionische, auf der mixolydischen Grundtonleiter selbst dargestellte. Diese eigentliche Modulation hatte ihre ganz bestimmten Grundsätze, aus dem Wesen des Ganzen genommen und dem Charakter der Tonarten durchaus angemessen. Wollen wir sie klar erfassen, so stellen wir den Quintenzirkel des alten Systems (so weit er nämlich geht) auf:

F — C — G — D — A — E.

Ueber E hinaus konnte er nicht fortgezogen werden, weil dann H mit der Harmonie H—d—f gekommen wäre, die keine tonische seyn kann; hätte man aber das hindernde f in fis verwandelt, so wäre keine neue Tonart, sondern nur ein Hypophrygisch-H die Frucht gewesen. Unter F konnte man auch nicht hinabgehen; man wäre da wieder auf H—d—f, oder auf B-Lydisch im genus molle gerathen. In jener Reihenfolge nun sehen wir die nächsten Beziehungen jeder Tonart vor uns. Jede will, wie unsere Tonarten, zunächst nach der Dominante moduliren, F nach C, C nach G u. s. w. Aber jede findet auf der Dominante eine andere, ihr ungleiche Tonart: F das Ionische, dies das Mixolydische u. s. f. Nur das Phrygische entbehrt der Dominanten-Modulation. Jede Tonart hat ferner eine Neigung nach der ihr vorangegangenen, aus der sie in der Progression des Quintenzirkels erzeugt worden ist: das Mixolydische nach dem Ionischen, das Phrygische nach dem Aeolischen u. s. f. Nur das Aeolische enthält sich dieser Neigung aus besonderen Gründen, und das Lydische entbehrt ihrer ganz. So Viel zum Ueberblick des Ganzen. Das Nähere siehe in den besonderen jeder Tonart gewidmeten Artikeln. ABM.

Kirchentonart, s. den vorhergehenden Artikel.

Kircher, Athanasius, Jesuit, geb. zu Geiß im Fulda'schen (nicht zu Buchow) 1602, legte sich auf Physik, Mathematik, orientalische Sprachen, desgleichen auf Musik und zwar von Jugend auf, wenn gleich nur als Dilettant, bezeugt aber in seiner zweiten Vorrede zur Musurgie, daß er die praktische Tonkunst mit dem größten Eifer getrieben, so wie die spekulative, und daß verschiedene seiner Compositionen, jedoch unter Anderer Namen,

gedruckt wurden und in Deutschland mit dem größten Vergnügen gehört und geschätzt worden seyen, wovon die Proben in diesem seinem Werke Zeugniß ablegen können. Der Mann gehört also unter diejenigen, die sich selbst zu rühmen kein Bedenken tragen. Seine Ruhmsucht spornte ihn zwar zu ungemeinem Fleiß an, brachte ihn aber auch dahin, daß er alle seine Aufmerksamkeit vorzugsweise auf das Seltsame, Sonderbare und Auffallende richtete, ohne sich dabei viel um Wahrheit und Genauigkeit in seinen Forschungen zu bekümmern. Was ihm zu seinen vorgefaßten Meinungen oder paradoxen Behauptungen dienen konnte, ergriff er gewöhnlich mit so starker Leichtgläubigkeit, daß man in seinen Werken überall sehr auf der Hut seyn muß, soll man nicht zu leeren Wunderlichkeiten verführt werden. So hatte er z. B. in einigen Schriften über Aegypten behauptet, die alte Sprache dieses Landes sey noch vorhanden, und zum Beweis griechische Inschriften für ägyptische ausgegeben. Da erlaubte sich Andreas Müller aus Greifenhagen den Scherz, eine besondere Schrift zu erfinden und sie dem gelehrten Manne mit der Bemerkung zuzusenden, es scheine ihm diese Schrift eine altägyptische zu seyn, er überlasse aber, wie billig, die Entscheidung seinem (K's) erfahrnen Urtheile. K. war darüber sehr erfreut, fand die Schriftzüge ächt ägyptisch, und setzte dies dem Schalk, der herzlich darüber lachte, in einer ausführlichen erklärenden Zuschrift auseinander. So beschrieb er auch den Thurm zu Babel, die Arche Noa's ꝛc., die nicht hieher gehören, außer ganz übersichtlich. Zuerst wurde er zu Würzburg als Lehrer der Physik und Mathematik angestellt. Hier pflegte man ihn seiner kleinen Gestalt wegen nur das Mäuschen zu nennen. Von hier begab er sich nach Avignon und von dort nach Rom, wo er überaus thätig seine meisten Schriften herausgab, in nicht geringes Ansehen kam und in einem Alter von 78 Jahren am 30sten October 1680 starb. Seine musikalischen und in die Musik einschlagenden Schriften sind folgende: „Musurgia universalis sive Ars magna Consoni et Dissoni in X libros digesta.“ Romae 1650, I T. 690 Folioseiten, II. T. 462 S. ohne die Register und Kupfertafeln, die auch Abbildungen musikalischer Instrumente bringen. Es ist sein Hauptwerk, handelt von der Natur der Klänge, von praktischer und theoretischer Musik, von einer rhetorischen, ethischen, politischen, monarchischen, aristokratischen, demokratischen, ökonomischen ꝛc., von der hebräischen, griechischen — Alles weitläufig, oft wunderlich und schwerfällig, so daß das Buch nur für gelehrte Musiker taugt, so sehr es auch von Manchem gepriesen wird und noch häufiger wurde. Der Pfarrer Andreas Hirsch hat einen deutschen Auszug daraus drucken lassen (zu Schwäbisch-Hall 1662 auf 375 Seiten in 12). In seiner „Ars magnetica.“ Romae 1654. in Fol. wird im dritten Buche auch vom Magnetismus der Musik gehandelt. In seinem „Oedipus aegypticus“ (Romae 1652, 1653 und 1654 in Fol.), worin er von den Hieroglyphen seine Entdeckungen vorträgt, bringt er auch Manches vor, was zur Geschichte der Musik der alten Aegypter gehört. Seine „Magia phonocamptica“ ist kein eigenes, für sich bestehendes Buch, sondern bildet das 9. lib. der Musurgia etc. Wäre dies auch einmal besonders abgedruckt worden, so müßte doch angegeben werden, woraus es genommen wurde. Eine ganz kurze und seltsame Beschreibung der hydraulischen Orgeln steht in der Musurgie S. 310 und 311 des 2ten Theiles; ferner S. 330—33, wo auch Vitono's Beschreibung erwähnt wird, Alles mit Abbildungen. Seine „Phonurgia nova etc.“ Campidonae, per Rud. Dreherr, 1673, S. 229 in Fol. liefert allerlei merkwürdig Akustisches, wurde lateinisch wiederholt zu Kempten 1683 gedruckt, darauf ins Deutsche übersetzt: „Athanas. Kirchers neue Hall- und Tonkunst,

oder mechanische Geheim=Verbindung der Kunst und Natur, durch Stimme und Hall=Wissenschaft gestiftet, worin insgemein der Stimme, Tones, Hall und Schalles Natur, Eigenschaft, Kraft und Wunder=Wirkung, auch deren geheime Ursachen, mit vielen neuen und ungemeinen Kunstwerken und Proben vorgestellt werden. Ingleichen wie die Sprach= und Gehörinstrumente, Maschinen= und Kunstwerke, vorbildender Natur zur Nachahmung, sowohl die Stimm, Hall und Schall an weitentlegene Orte zu führen, als auch in abgesonderten Geheimzimmern, auf kunstverborgene Weise, vertraulich und ungefähr sich mit einander zu unterreden, sollen verfertigt werden. Endlich wie solche schöne Erfindung zu Kriegszeiten nützlich könne angebracht und gebraucht werden. In unsere deutsche Muttersprache übersetzt von Agatho Carione". Nördlingen, bei Arnold Heyle, 1684, 162 Folioseiten mit angehangenen Registern. Auch seine Lebensbeschreibung hat uns K. nicht vorenthalten. Sie ist nebst dessen Briefen von Hrn. Langenmantel 1684 zu Augsburg gedruckt worden. G. W. Fink.

Kirchgäßner, Marianne, geboren 1770 zu Waghäusel, nächst Bruchsal, woselbst ihr Vater als Kammerzahlmeister angestellt war. Im vierten Jahre überfielen sie die Pocken und hinterließen den schwarzen Staar, welcher sie für die ganze Lebenszeit des Augenlichts beraubte. Bei diesem gränzenlosen Unglück erwuchs ihr in dem Domcapitular zu Speier, Frhrn. v. Beroldingen, ein großmüthiger Mäcen. Das außerordentliche Musiktalent, welches vorzugsweise darin sich offenbarte, daß die arme Kleine gänzlich ohne Anleitung viele Clavierstücke einübte und richtig vortrug, bestimmte diesen hochherzigen Menschenfreund, ihre Ausbildung dem würdigen Capellmeister Schmittbauer in Carlsruhe anzuvertrauen, von welchem er auch um den namhaften Preis von 100 Speciesdukaten eine Harmonica erkaufte, für deren seelenvolle Klänge Marianne besondere Empfänglichkeit bezeigte. Als vollendete Meisterin auf ihrem Instrumente, alle Zeitgenossen überragend, stand nunmehr die 21jährige Jungfrau da und trat, begleitet von dem bekannten Rath Boßler, der ihr bis zum letzten Athemzuge treuer Freund, Beschützer und Gefährte blieb, die in den Annalen der Kunstgeschichte Epoche machende Reise an. Vorerst wurde München und Wien besucht, wo Vanhall viele Piecen für sie schrieb, und Mozart der seine Bewunderung erregenden Virtuosin eigends ein concertirendes Quintett weihte. Von da ging es nach Dresden, Leipzig, Berlin, Hamburg, Kopenhagen, Holland und England, aller Orten mit Beifall, reichlichen Einnahmen und kostbaren Geschenken belohnt. In London gewährte ihr der fortgesetzte Gebrauch eines verordneten Augenwassers wenigstens einen solchen Grad nimmer gehoffter Heilung, daß sie Farben und größere Objecte unterscheidend zu erkennen vermochte. Zurückgekehrt nach 10jährigem Wandern aus St. Petersburg siedelte sie sich auf einem erkauften Landsitze in Gohlis nächst Leipzig an, um in häuslichem Stillleben der wohlverdienten Ruhe zu genießen. Nur ein Ausflug ward noch beschlossen ins romantische Helvetien; schon zu Schafhausen aber harrte ihrer des Erdenwallens Ziel: ein Brustfieber warf sie auf das Krankenlager und führte sie am 5ten Leidenstage, den 9ten December 1808, im 38sten Lenze des Lebens, ein ins ewige Reich der Harmonien, in welchen hienieden schon ihr Geist nur schwelgte. —d.

Kirchhof, Gottfried, zuletzt Musikdirector und Organist an der Liebfrauenkirche zu Halle, wurde geboren zu Mühlbeck im Amte Bitterfeld am 15ten September 1685, und studirte in seiner Jugend das Clavier und die Composition bei dem berühmten Zachau in Halle; ward später dann (1709) Capellmeister beim Herzoge von Holstein=Glücksburg, und 1711

Organist an der Benediktkirche zu Quedlinburg. Nach Halle kam er am 26sten August 1714, und ungeachtet mehrere ehrenvolle Berufungen an ihn ergingen, blieb er daselbst bis an seinen Tod (im März 1746). Gerber besaß mehrere Compositionen im Manuscript von ihm, die er sehr lobt. Gedruckt ist auch in Amsterdam: „l'ABC musical", eine Sammlung Präludien und Fugen aus allen Tonarten für Clavier.

Kirchhoff, einer der vorzüglichsten Harfenisten des vorigen Jahrhunderts, starb zu Kopenhagen als Königl. Dänischer Cammermusikus im Februar 1799, in einem Alter von 77 Jahren, soll aber ein Deutscher und zwar ein Sachse von Geburt gewesen seyn. 1758 war er auf einer größern Kunstreise in Petersburg, wo er unter Anderem auch bei Hof mit vielem Beifalle spielte. Nach Kopenhagen kam er erst gegen 1770. Er hat auch Mehreres für Harfe componirt (Parthien mit Begleitung und Solo's), was aber Manuscript geblieben ist. 9.

Kirchner, Johann Heinrich, dritter Diaconus an der Stadtkirche zu Rudolstadt, geb. zu Buchlohe, wo sein Vater Cantor war, brachte seine Jünglingsjahre im Meklenburgischen zu, bezog darauf die Universität Jena, wo er Theologie studirte, und kam dann zunächst als Candidat des Predigtamtes, später aber als Cantor an der Stadtkirche nach Rudolstadt. Zum Diaconus daselbst ward er 1801 ernannt. Schon als Cantor (um 1799) arbeitete er an einem musikalischen Lehrbuche für Schullehrer, das später dann (1801) unter dem Titel „Theoretisch praktisches Handbuch zu einem für künftige Schullehrer nöthigen musikalischen Unterrichte" erschien. Es ist dies ein sehr zweckmäßig eingerichtetes musikalisches Werkchen, ziemlich alle Theile der Kunst berührend. Auch versuchte er sich mehrfach in der Composition, schrieb viele Arien für Singechöre, Psalmen u. dergl., von welchen unseres Wissens aber nur zwei Sammlungen gedruckt worden sind.

Kirchner, Caspar, geboren zu Bunzlau, wurde nach beendigten Universitätsjahren am 19ten April 1618 auch Cantor daselbst, verwaltete dieses Amt aber nur bis 1621, indem er als Kaiserl. und Herzogl. Rath nach Liegnitz kam, wo er am 16ten Juni 1627 an der Pest starb. Er gehört zu den besseren Dichtern und Tonkünstlern seiner Zeit. Sein Grab ist neben der Pfarrkirche zu Bunzlau. Vielfach verdient um namentlich die musikalische Kunstbildung dortiger Gegend setzten ihm seine Verehrer und zahlreichen Schüler ein Denkmal, das noch zu sehen ist. 3.

Kirkman, ein englischer Componist und Claviervirtuos aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wahrscheinlich Organist an einer Kirche zu London, schrieb viele zwei- und vierhändige Sonaten für Clavier, worunter auch Uebungen, ferner eine Menge Choral-Zwischenspiele und andere Orgelsachen, Balladen, Duette u. s. w., die theils in Amsterdam, theils in London gedruckt wurden.

Kirmayr, Wolfgang, war Cammmermusikus des Herzogs Franz Clemens von Baiern zu München, und besonders wegen seiner angenehmen Serenaden und Notturno's zu seiner Zeit als Componist beliebt, auch als fertiger und geschmackvoller Clavierspieler. Er starb zu München 1795. Sein hier nachfolgender Sohn schrieb sich nicht wie der Vater Kirmayr, sondern Kirmair; warum? ist nicht bekannt.

Kirmair, Fried. Joseph, Sohn jenes Churpfalzbairischen Hof-Musikus in München und auch von dort gebürtig, studirte zwar die Rechtswissenschaften, konnte jedoch Polihymnien's anlockenden Reizen nicht widerstehen und verließ die Fahnen der Themis, um als Virtuose auf dem Pianoforte Kunstreisen durch Deutschland, Italien, die Schweiz, Frankreich

und Holland anzutreten. Sein brillantes Spiel, sonderlich die große technische Fertigkeit in Doppelläufen, erregte aller Orten Bewunderung, und in Berlin wurde ihm 1795 die ehrende Auszeichnung zu Theil, zum Musikmeister der damaligen Kronprinzessin erwählt zu werden. Vier Jahre später stand er als Baßsänger bei dem Casseler Hoftheater, vom Jahre 1803 an aber bekleidet er die Concertmeister=Stelle in der Herzogl. Gotha'schen Capelle. Er hat in beiden Städten sich bleibende Verdienste erworben, und seine Compositionen müssen wohl einen starken Eingang gefunden haben, weil sie so häufig nachgedruckt wurden; sie bestehen größtentheils in vielen Parthien Claviervariationen; 10 Solo's; 30 Sonaten, theils mit, theils ohne Begleitung; 4 großen Sinfonien; 12 Pièces détachées rc. Alle Werke haben im Durchschnitt eine gefällige, angenehme Physiognomie, wodurch sie bei Schülern und Liebhabern sich eingänglich machten; ob indessen auch gegenwärtig noch eine Nachfrage darnach statt findet, möchte billigermaßen zu bezweifeln seyn. 81.

Kirnberger, Johann Philipp, einer der berühmtesten Theoretiker und Componisten im gelehrten Styl, dessen contrapunktische Arbeiten noch heute mit als die schulgerechtesten betrachtet werden, und dessen theoretische Werke, wenn gleich neuere Kenner und Musikgelehrte die darin aufgestellten Systeme nicht durchweg haltbar finden, doch lange Zeit hindurch sich fast ohne Nebenbuhlerschaft behauptet haben. Er war im Jahre 1721 am 24sten April zu Saalfeld bei Rudolstadt geboren. Die Anfangsgründe der Musik, insbesondere des Clavierspiels und der Violine, lernte er in seiner Vaterstadt von einem dortigen Organisten, dessen Namen wir aber nirgends aufbewahrt finden. Da sich indessen Lust, Talent und Fleiß bei dem Knaben in gleichem Maaße entwickelten, brachte man ihn als Schüler zu einem seiner Zeit berühmten Organisten, Namens Kellner, in Gräfenroda im Thüringschen. Unter der Leitung dieses geschickten Mannes blieb er bis zu seinem 17ten Jahre, wo er nach Sondershausen ging, einer Stadt, in welcher damals ihren Verhältnissen nach sehr Viel für Musik geschah. Es bestand daselbst eine recht gute Fürstl. Capelle, die mehrere für die damalige Zeit ausgezeichnete Virtuosen besaß, unter welchen sich auch der Concertmeister Johann Friedrich Meil als ein sehr wackerer Violinist, und der Hoforganist Gerber (Vater des mit Recht berühmten Lexicographen) sich auszeichneten. Kirnberger genoß den Unterricht Beider, und bildete sich sowohl zu einem guten Violin= als Orgelspieler in Sondershausen aus. Gerber war ein Schüler von Seb. Bach und machte Kirnberger zuerst mit dessen größeren Tonwerken bekannt, die den Enthusiasmus des jungen Mannes im höchsten Grade entflammten. Auch hatte Gerber eigene Musikstücke nach dem Vorbilde Seb. Bach's in bedeutender Anzahl geschrieben, nämentlich variirte Choräle, welche Kirnberger unter seiner Leitung fleißig spielte und sich auch in ähnlichen Arbeiten versuchte. Noch mehr als dieser Unterricht wirkte auf Kirnberger zu Sondershausen das Anhören verschiedentlicher guter Musikaufführungen: die ersten bedeutendern, welchen er beizuwohnen Gelegenheit gehabt hatte. Je tiefer er in J. S. Bach's Compositionen eindrang, und je mehr er durch Gerber, der seinen großen Lehrer mit Begeisterung verehrte, über diesen außerordentlichen Mann erfuhr, desto brennender wurde die Begierde in ihm, selbst den Unterricht desselben zu genießen. Die Lust wurde endlich zum Vorsatz, und nachdem er ein Jahr in Sondershausen verweilt hatte, ging er, mit Empfehlungen von Gerber versehen, 1739 nach Leipzig, woselbst Bach ihn zum Schüler annahm. Zwei

Jahre lang genoß er den Unterricht dieses großen Mannes, sowohl in der Composition als im Orgelspiele, und zeigte in beiden Gegenständen den beharrlichsten Fleiß. Kirnberger dürfte, den Sohn Seb. Bach's, Karl Philipp Emanuel Bach, ausgenommen, wohl der berühmteste Schüler desselben seyn, namentlich was die Theorie und die gelehrten Formen der Composition anlangt. Er bewahrte aber auch sein ganzes Leben hindurch die innigste Liebe und Ehrfurcht vor seinem Lehrer, und wenn auch sein Charakter sonst nicht eben gerühmt wird, so war er doch in diesem Punkte wenigstens äußerst schätzenswerth. Man erzählt von Kirnberger, daß er noch in den letzten Jahren seines Lebens einen fremden Musiker, welcher ihn besuchte, in äußerster Heftigkeit zur Thüre hinaus und die Treppe hinunter warf, weil derselbe ein Bildniß Seb. Bach's, auf welchem dieser in Staatskleidern mit reicher goldener Stickerei dargestellt war, und das über Kirnberger's Clavier hing, für zu prächtig gehalten hatte. Im Jahre 1741 bot sich Kirnberger Gelegenheit dar, nach Polen zu gehen: einem Lande, wo damals die reichen Starosten und Herren häufig ihre eigenen Capellen unterhielten und große Virtuosen in Dienst nahmen. Daher fanden viele italienische, französische und deutsche Künstler dort ein glänzendes Unterkommen, u. man darf bei dem damaligen Polen nicht an das jetzige denken. K. blieb 10 Jahre dort an verschiedenen Höfen polnischer Fürsten als Cembalist, bis er zuletzt eine Stelle als Musikdirector bei den Nonnen des Bernhardinerklosters zu Reusch-Lemberg erhielt. Indessen war dies doch der Ort nicht, sich in der Kunst weiter zu bilden. Im Jahre 1751 ging er daher wieder nach Deutschland zurück, und zwar nach Dresden, woselbst er sich auf der Violine unter der Leitung des Concertmeisters Fickler noch weiter auszubilden suchte, weil dieses Instrument ihm ein besseres Unterkommen versprach. Dieses fand er auch bald in Berlin in der Capelle Friedrichs des Großen. Sein Geschick als Clavierspieler aber und seine Verdienste als Musiker überhaupt zeichneten ihn bald so aus, daß der berühmte Capellmeister Graun aufmerksam auf ihn wurde, und ihn der Prinzessin Amalie, Friedrich's des Großen berühmter Schwester, zum Hofcapellmeister empfahl. In dieser Stellung, die ihm bei einem reichlichen Einkommen viele Muße ließ, blieb er gegen 25 Jahre, bis er im Jahre 1783 in der Nacht vom 26sten zum 27sten Julius, nach einer langwierigen und schmerzhaften Krankheit, starb. In dieser Zeit der Muße beschäftigte er sich hauptsächlich mit denjenigen Arbeiten, die ihm seinen großen Ruf in der musikalischen Literatur erworben haben. Eine bis zum reifen Mannesalter fortgesetzte praktische Ausübung der Musik, sowohl als Componist wie als Spieler, verbunden mit einem unter der Anleitung des größten Musikers des Jahrhunderts eifrig betriebenen systematischen Studium der Grundsätze, auf welchen die Musik beruht, waren allerdings die besten Vorbereitungen, um als selbstständiger Theoretiker aufzutreten. Als solcher ist er auch auf die Nachwelt übergegangen, während seine praktischen Arbeiten mehr als das Resultat des Fleißes wie als ein unmittelbares Erzeugniß schaffender Kräfte erscheinen. Das berühmteste seiner theoretischen Werke ist seine „Kunst des reinen Satzes": ein Buch, welches lange Zeit als erschöpfend betrachtet wurde, und noch heute wenigstens eine Autorität und Basis ist, auf die man bei den nur allzu willkührlichen Schwankungen in den Theorien der neueren Lehrer in den meisten Fällen als auf einen festen Anhaltpunkt zurückkommen darf. Gründliche neuere Meister (wie z. B. Bernhard Klein) haben allerdings die Unfehlbarkeit der Kirnberger'schen Lehren umgestoßen, und seinem Systeme Irr-

thümer und Inkonsequenzen nachzuweisen gewußt. Doch wird dadurch das Verdienstliche seiner Leistung nur in den Augen derer geschmälert werden, die nie selbst die wissenschaftliche Gestaltung und Begründung eines umfassenden Materials versucht und daher selbst erfahren haben, wie weit jedes System hinter seiner Aufgabe zurückbleibt. Als ein Zusatz zur Kunst des reinen Satzes gab er das Buch „die wahren Grundsätze beim Gebrauche der Harmonie" heraus, welches ihm bei vielen Sachverständigen einen noch größeren Ruhm erwarb, als das erstgenannte. Hier aber tritt Kirnberger's nicht löblicher Charakter auf unangenehme Weise ins Spiel; er nahm ruhig alle die Zeichen der Anerkennung und die vielfältigen Lobsprüche über dieses Werk an; dennoch aber war es nicht aus seiner Feder, sondern, wie sich später zeigte, aus der seines berühmten Schülers Schulz (Componist der „Athalia" und der unsterblich gewordenen Lieder, worunter „Blühe, liebes Veilchen ꝛc.") geflossen, der ihn an edlem, wohlwollendem Charakter eben so übertraf wie an musikalischer Erfindungskraft. Es ist wahr, Kirnberger hatte gewiß einen starken geistigen Antheil an dem Werke, und Schulz seinem Lehrer so Viel zu verdanken, daß derselbe diese Arbeit auch gewissermaßen als seine eigene ansehen konnte. Um so weniger aber hätte Kirnberger bei seinem schon fest stehenden Rufe dem jüngeren Manne das vorenthalten sollen, was ihm auch wirklich von seiner Seite bei der Arbeit gebührte. Ueberhaupt giebt das Verhältniß zu Schulz mancherlei Aufschlüsse über Kirnberger's finsteren, argwöhnischen und oft kleinlich rachsüchtigen Charakter. So war unter Anderem einmal Nachts bei Kirnberger im Hause Feuer ausgekommen, wobei mehrere Freunde, wie dies in solchen Fällen gewöhnlich und natürlich ist, herbeigeeilt und ihm behülflich gewesen waren, seine werthvolleren Besitzthümer, insbesondere seine wichtige musikalische Bibliothek und Manuscripten-Sammlung, zu retten. Schulz hatte entweder den Feuerlärm nicht gehört, oder nicht erfahren, wo es brenne, kurz er zeigte sich bei dieser Gelegenheit seinem Lehrer nicht hülfreich. Doch kam er am andern Tage zu ihm, nahm aber, wie junge Leute pflegen, die Sache, da sie vorüber und ohne Schaden abgelaufen war, ziemlich leicht. Dies verdroß K. so, daß er ihm einen äußerst hämischen Streich spielte. Schulz war nämlich sehr unbemittelt, und Kirnberger hatte ihm einigen Unterricht verschafft, von dem er spärlich lebte. An alle diese Orte ging Kirnberger hin und erklärte, er werde den Unterricht selbst übernehmen, denn Schulz sey ein Taugenichts. Als dieser sich zur nächsten Lection einfand, wurde er nicht nur abgewiesen, sondern sah sich auch sehr schnöde behandelt. Es dauerte geraume Zeit, bevor sich der erbitterte Kirnberger wieder versöhnen ließ. Diese Herbheit des Charakters entwickelte er auch in seinen kritischen Streitigkeiten, zu denen der damalige Zustand der musikalischen Literatur in Berlin viel Veranlassung gab. Insbesondere waren es die von seinem gelehrten Zeitgenossen Marpurg, der unsers Erachtens Kirnberger an Gründlichkeit des Wissens und Schärfe der systematischen Anordnung weit übertraf, herausgegebenen „kritischen Briefe über die Tonkunst" (3 Bände, von 1761—63), die ihn zu literarischen Gefechten veranlaßten. Dieselben waren nicht wie in unserer heutigen, fliegenden Journalistik rasch vorbeigehend, sondern hielten lange an, und wurden von den verschiedenen Theilen mit großer Heftigkeit geführt: von Kirnberger, weil er seinen Stolz, sein Wissen beleidigt fühlte; von seinen Gegnern, weil diese durch sein hochmüthiges Ueberheben gereizt wurden, was sie auch veranlaßte, oft von der Sache auf die Person überzugehen. Da er eine zu einseitige Lebensrichtung hatte, so füllten diese Angelegenheiten sein ganzes Daseyn so aus, daß er stets unter

dem Einfluß derselben stand, und somit sein Charakter noch an Schroffheit, Schärfe und Bitterkeit zunahm. Nur selten brach die innere Wärme seines künstlerischen Sinnes frei durch diese harte Rinde und ergoß sich in herzlicher Mittheilung. Es wäre dies vielleicht öfter der Fall gewesen, allein selbst seine musikalische Bildung hatte eine zu einseitige Richtung genommen. So Vortreffliches die Oper in Berlin unter Graun's Leitung u. durch diesen geleistet hatte, so bedeutende Componisten in diesem Felde damals verehrt wurden (z. B. Hasse), so schloß sich Kirnberger doch einer musikalischen Parthei an, oder ward vielmehr der Führer derselben, die noch heute, wenn gleich weniger bedeutend, in Berlin besteht*), u. sich's seit damals zur Aufgabe gemacht zu haben scheint, der Richtung der Kunst, die durch Anmuth und frischeren Lebensreiz das Gemüth in Anspruch nimmt, die Gegnerschaft zu erklären, und nur dem ernsten, gewissermaßen ascetischen Gebiet derselben ein Recht einzuräumen. Gewiß ist die kirchliche Musik eine erhabene Gattung; doch die Kunst ist so mannigfaltig wie das Leben selbst, und diese *eine* Form vermag ihr ganzes geistiges Leben nicht zu umfassen. Kirnberger, dessen Productionskraft, an sich secundair, in den späteren Jahren austrocknete, blieb zu streng auf dem farb- und blüthenlosen Pfade der Theorie, und konnte daher wenig Geschmack an Dingen finden, die nicht in dieser Beziehung seine Farbe hielten. Daher war er aber auch ein entschiedener Gegner Glucks, und dachte fast verächtlich von ihm. Wir haben einen Originalbrief der Prinzessin Amalie, deren Capellmeister er war, an ihn gelesen, in dem die Worte standen: „Er hat Recht, Kirnberger; dieser Gluck wird niemals ein habiler Mensch in der Composition werden". Also hatte Kirnberger diese Meinung gehabt und ausgesprochen; und weshalb? Weil das *Auge* des Theoretikers in Glucks Partituren keine Aufgaben zu lösen oder anzustaunen fand, die man *unter Regeln* bringen konnte! So blind werden die Einsichtigsten, wenn sie die *Unbefangenheit* des Urtheils verloren haben, sey es aus Selbstüberschätzung oder aus anderen Verstandes-Irrthümern. Diese Unzugänglichkeit für die wahre Schönheit der Musik mag nun Ursache oder Wirkung des Charakters in Kirnberger gewesen seyn, wenigstens standen sie gewiß streng mit seiner Unzugänglichkeit im Leben in Verbindung. Seine Tage verfloßen in der letzten Zeit unter fortdauernden selbstständigen und kritischen Arbeiten, und wurden ihm durch die Gegner, die er fand, häufig verbittert. Indessen ist es doch diese letzte Zeit, der er seinen Nachruhm verdankt. Er ist auf die gelehrten Werke gestützt, die er, praktisch und theoretisch, hinterlassen hat. Dieselben sind folgende: „die Construction der gleichschwebenden Temperatur", 1760; „die Kunst des reinen Satzes", aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beispielen versehen", 2 Theile, 1774—76; „die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie" (von Schulz, wie wir gesehen haben, aber unter Kirnberger's Namen); „Grundsätze des Generalbasses, als erste Linien zur Composition", 1781; „Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition", als Vorbereitung zur Fugenkenntniß, 1782; „Anleitung zur Singcomposition", mit Oden in verschiedenen Sylbenmaaßen, Berlin 1782. Außerdem lieferte er sehr viele Artikel über Musik in Sulzer's damals so viel Aufsehen machende „Theorie der schönen Künste", u. trug fleißig zu den von Marpurg herausgegebenen kritischen Briefen bei.

*) Sie wurde fortgepflanzt hauptsächlich durch *Zelter*, der z. B. lange ein Gegner Mozart's war, und sich eigentlich niemals ganz vor der Macht dieses Genius gebeugt hat, welcher nur durch seine krystallene Klarheit seiner Tiefe *scheinbaren* Abbruch thut.

Von seinen praktischen Werken haben wohl nur die Fugen (deren Gerber nur eine anführt, dem Verfasser dieses Aufsatzes aber in seiner Jugend viele im Manuscript vorgekommen sind, die er nächst denen von Friedemann und Seb. Bach zu üben hatte) wegen ihrer strengen Form einen dauernden Werth. Die Fugen sind per injuria oder besser per justitia temporum, da Eines dem Andern Raum geben muß, zu Grunde gegangen, und finden sich wohl nur noch bei einzelnen Sammlern vor. Wem es um die Kenntniß derselben zu thun ist, der findet bei Gerber ein genaueres Verzeichniß, wiewohl wir dessen Vollständigkeit (wie schon das obige Beispiel zeigt) bezweifeln dürfen. Die Erfindung des Intervalles J, welches zwischen der übermäßigen Sexte und der kleinen Septime liegt, ist, wiewohl Fasch sich desselben praktisch bedient, nur eine Subtilität ohne wesentliche Folgen, und hat daher keinen Eingang gefunden. Das wichtigste Verdienst, welches Kirnberger nächst seinen theoretischen Werken gehabt hat, ist die Ausbildung seiner so ausgezeichneten, ja groß zu nennenden Schüler, wie Fasch und Schulz, die Beide sich seines Unterrichts erfreueten,*) Fasch zwar nur in der frühesten Zeit seines Aufenthalts in Berlin, und mehr als jüngerer Freund; Schulz dagegen als wirklicher Schüler, der auch lange Zeit sein Hausgenosse gewesen ist. Seltsam ist, daß gerade diese beiden Männer in einer Hinsicht, sowohl in der Kunst als im Leben, außerordentlich reich waren, in der K. fast verarmt genannt werden muß: wir meinen das Gemüth. Fasch und Schulz ließen im Leben wie in ihren Werken, bei allem Ernst in jenem wie bei aller Gelehrsamkeit in diesem, dem Gemüth die vorwaltende Herrschaft. Und deshalb sind auch Beide der wahren Schönheit, in deren Brust nur ein Herz schlagen muß, viel näher gekommen als ihr Lehrer, dem indessen der Ruhm wissenschaftlicher Verdienste bleibt. Diesen Lorbeer muß ihm aber die Nachwelt lassen, wie ihn die Mitwelt ihm gereicht hat. Ueber Kirnberger's besonderes System vergleiche man auch die Art. Tonsetzkunst, Tonsystem und die dahin gehörigen. R.

Kirschnigk, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Instrumentenmacher zu Petersburg und als solcher von den Russen sehr geschätzt, war von Geburt ein Deutscher und wahrscheinlich Böhme. Einen bedeutenden Namen erwarb er sich durch seine Pianoforte's mit Pfeifenregistern, welche so eingerichtet waren, daß man mittelst eines Fußtrittes den Klang von einer kaum hörbaren Schwäche bis zu einer beträchtlichen Stärke anwachsen und umgekehrt wieder verschwinden lassen konnte. Diese Art Instrumente wurden ihm theuer bezahlt; aber auch seine gewöhnlichen Pianoforte's und Flügel, die er selbst nach dem an Instrumentenmachern damals schon so reichen Deutschland sandte, standen zu seiner Zeit hoch im Preise. Jetzt ist natürlich keine Nachfrage mehr darnach.

Kirst, Friedrich Gabriel, Königl. Hof-Blasinstrumentenmacher zu Potsdam, und als solcher schon seit 1790 berühmt. Eine Eigenthümlichkeit seiner Rohrinstrumente ist eine weite Bohrung, in Folge welcher zwar die tieferen Töne einen schönen, runden Klang haben und leicht ansprechen, die höheren Töne dagegen aber etwas stumpf sind und schwer hervorgebracht werden können. K. bildet dadurch den vollkommenen Gegensatz zu den neueren französischen Instrumentenmachern, welche durch eine enge

*) Unter andern rühmlich bekannten Schülern desselben nennen wir Zelter und J. C. F. Rellstab, die jedoch später Beide Fasch's Schüler wurden und diesem ihre gründlichere musikalische Bildung verdankten.

Bohrung den Tonumfang ihrer Instrumente nach der Höhe zu immer mehr zu erweitern suchen. Man vergleiche übrigens die Artikel Blas- und Rohrinstrumente, auch Flöte.

Kirsten, Michael, geboren als Leibeigener auf der Commende Lossen im Fürstenthume Brieg im October 1682, war der Sohn eines armen Schuhmachers, weshalb er denn auch seine große Neigung zur Kunst in seinen Jugendjahren nur dürftig befriedigen konnte. Mit allen Instrumenten, welche ihm zufällig in die Hand kamen, suchte er sich bekannt zu machen. Der Vater hatte Freude daran und verschaffte ihm dann endlich auch ein eigenes Hackebrett, auf welchem er es bald zu einer ungewöhnlichen Fertigkeit brachte. Nun zog der Knabe damit auf den benachbarten Dörfern umher und suchte sich einiges Geld durch Spielen in den Wirthshäusern zu verdienen. Indeß sollte er nach dem Willen des Vaters auch Schuhmacher werden, und schon war er in die Lehre getreten, als ein wohlhabender Amtmann, der viel Freude an seinem Hackebrettspiele fand, seinem Vater den Antrag machte, ihm gegen das Versprechen, für des talentvollen Knaben Zukunft auf's Beste zu sorgen, solchen an Kindesstatt zu überlassen. Der Vater that es; doch schon nach einem halben Jahre verließ Kirsten, der damals sein zwölftes Jahr noch nicht zurückgelegt hatte, seinen Pfleger wieder und trieb sich aufs Neue in den Dorfschenken herum. Von dem Verdienste, der ihm dabei ward, erkaufte er sich endlich auch ein Spinett, auf dem er sich hauptsächlich im Choralspielen übte. Zu einiger Fertigkeit darin gelangt, suchte er nun auch alle mögliche Gelegenheit auf, mit den eingelernten Chorälen sich auf der Orgel zu versuchen. Mit dem Willen des Vaters stimmte dies gar nicht überein, und derselbe bekümmerte sich daher auch um des Knaben Wohl oder Wehe durchaus nicht. Uebrigens machte das diesen nicht irre in seinem Bestreben, und er ging endlich mit einem Vermögen von sechs Thalern nach Brieg zu dem Organisten Schröder, bei dem er sich auf zwei Jahre als Schüler verdingte, in welcher Zeit er jedoch nichts weiter lernte als die Noten und die Applicatur auf dem Claviere und der Viola da Gamba. Wenn er sich noch weiter dort ausbildete, so geschah dies nur durch rastloses Selbststudium in der Verwaltung der Organistenstelle, welche ihm sein Lehrer im zweiten Lehrjahre in dem Dorfe Groß-Jängwitz übertrug. Auch im Orgelbau verschaffte er sich dadurch einige gute Kenntnisse. Sieben Jahre später ward er als Organist, Cantor, Schulcollege, Hof- und Stadtmusikant und Glöckner nach dem Städtchen Löwen berufen. Hier lebte er vierzehn zufriedene Jahre, während welcher er nicht nur sein Studium der Kunst und seine Uebungen im Orgelspiele besonders fleißig fortsetzte, sondern auch für sein häusliches Wohl nach Kräften sorgte: er kaufte sich von der Leibeigenschaft los, bauete sich ein Haus und legte auch einen Garten an. 1720 ward er dann Organist an der Marien-Magdalenenkirche zu Breslau, und hier starb er endlich am 28sten Juni 1742. In den 20 Jahren, welche er als Organist zu Breslau verlebte, genoß er eines ausgezeichneten Rufs sowohl als Organist wie als Instrumental-Componist, obschon er wegen des mit seinem Amte sonderbarer Weise verbundenen Nebengeschäfts eines Stadtmusikanten in letzter Eigenschaft nicht die Thätigkeit entwickeln konnte, welche sein eminentes Talent wohl hätte erwarten lassen. Er schrieb mehrere Orgelstücke und Choräle, z. B. „Herr Gott, dich loben wir", „Nun lobt meine Seele den Herrn" und andere; doch ungleich mehr Tänze, um seinen sechs Gehülfen den gewissermaßen nöthigen Ruhm zu verschaffen, daß sie bei allen Tanzmusiken, zu welchen sie gezogen wurden, immer etwas

Neues mitbrachten. Gedruckt ist natürlich, außer jenen beiden Chorälen, davon nichts. Lwe.

Kirsten, Friedrich, Organist zu Dresden, erst an der reformirten Kirche, u. dann, seit 1789, an der Schloßkirche, war zu seiner Zeit berühmt sowohl als tüchtiger Orgelspieler, wie als fertiger Claviervirtuos. In einem Concerte, welches er 1793 in Berlin gab, erwarb er sich vielen Beifall. Von seinen Compositionen erschienen schon 1770 mehrere Claviertrio's und Sonaten und nachher noch mehrere dergleichen Werke für Clavier, auch Lieder und Gesänge u. s. w.

Kirzinger, s. **Kürzinger**.

Kithara, s. **Griechische Instrumente** und **Zither**.

Kittel, Joh. Christian, geboren am 18ten Februar 1732 zu Erfurt, hatte das Glück, von J. Seb. Bach in Leipzig unterrichtet zu werden, und wurde einer der würdigsten Schüler dieses großen Mannes, als Harmonie-Kundiger und tüchtiger Organist im Vortrage der Fugen und der Orgel-Trio's ausgezeichnet. Nach wohl vollbrachten Lehrjahren kam er als Organist an die Martinskirche zu Langensalza, und von hier 1756 in seine Vaterstadt an eine Stelle, die dem würdigen Manne im wahren Sinne des Wortes kaum das liebe Brod einbrachte. Der muntere, höchst biedere, derbschlichte Mann von altbürgerlicher Art half sich reblich durch angestrengten Unterricht und wurde dadurch der Welt außerordentlich nützlich. Er hat sehr viele und unter diesen sehr berühmt gewordene Organisten und Componisten gezogen, z. B. Fischer, Häßler, Rink und Umbreit. Ein Oelgemälde Seb. Bach's hing über seinem Claviere, was nur von fleißigen Schülern angeschaut werden durfte, den übrigen durch einen Vorhang entzogen wurde. Nach seinem Tode sollte es an der Orgel aufgehangen werden. Sein Ruhm als Orgelspieler ging in alle Welt. 1800 unternahm er noch eine Kunstreise über Hannover nach Hamburg ꝛc., wo er überall Freude und Staunen erregte. In Altona arbeitete er sein Schleswig-Holstein'sches Choralbuch aus in 200 theils bezifferten, theils vierstimmig ausgesetzten Chorälen, mit kurzen Vorspielen, gedruckt in Altona bei Hammerich 1803. Seine übrigen herausgegebenen Orgelwerke brachten ihm nicht viel ein, gereichten aber der Kunst zum Gewinn. Unter diesen sind auszuheben: „der angehende praktische Organist oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen", in 3 Abtheilungen, deren zweite sein Bild enthält, und die dritte kam erst ein Jahr vor seinem Tode heraus. Ferner: „Große Präludien für die Orgel in 2 Abtheilungen", bei Kühnel in Leipzig. In seinem armen, verlassenen Alter wäre es ihm höchst traurig ergangen, wenn nicht der menschenfreundliche Kunstgönner Fürst Primas von Dalberg ihm eine kleine Pension ertheilt hätte. Nach achtwöchentlicher Krankheit, von fremden Leuten nothdürftig gewartet, starb der letzte Schüler Bach's am 18ten Mai 1809. G. W. Fink.

Klackel, Stephan, sonst auch **Patan** genannt, geb. zu Beraun in Böhmen um 1753, kam in seiner Jugend nach Prag, wo er als Altist an der Egidienkirche der Dominikaner angestellt wurde und dabei fünf Jahre lang die lateinische Schule frequentirte. Nach Verlust seiner herrlichen Altstimme widmete er sich vorzugsweise der Instrumentalmusik und wählte die Violine zu seinem Concertinstrumente. Er ging nach Böhmisch-Krumau zu seinem Bruder, und lebte dort zwei Jahre lang ausschließlich der Uebung auf seinem Instrumente. Dann studirte er ein Jahr lang zu Linz Physik, und wandte sich endlich nach Wien, wo er zunächst als Violinist im Orchester

des Nationaltheaters, später aber als Capellmeister des Fürsten von Auersberg angestellt wurde, und in dieser Stellung erst entwickelte sich sein ganzes Künstlertalent mit einer wunderbaren Kraft. Durch sein ausgezeichnetes Violinspiel bewogen schickte ihn der Kaiser Joseph II. zu weiterer Ausbildung auf Reisen und zwar nach Paris, wo er sechs Monate lebte. Auf der Rückreise ließ er sich in mehreren größeren Städten öffentlich und stets mit dem allgemeinsten Beifalle hören. Zu Wien wieder angekommen trat er wieder in seine früheren Dienste bei dem Grafen von Auersberg; doch folgte er wenige Jahre darauf einem Rufe als Capellmeister des Grafen von Thurn in Böhmen, und als solcher starb er denn auch am 19ten Mai 1788 an einem Faulfieber, eben als er angefangen hatte, sich auch dem Studium der Tonsetzkunst zu ergeben, das er früher über seine fleißigen Instrumentalübungen und zeitraubenden Directionsgeschäfte ganz vernachlässigt hatte. ff.

Klage, Carl, Guitarr- und Claviervirtuos und Componist für seine Instrumente, lebt in Berlin. Wir besitzen von ihm seit ohngefähr 1814, wo er sich zuerst als Componist bekannt machte, mehrere Duette für Guitarre u. Clavier (darunter ein gefälliges Andante op. 11), auch Variat. für Guitarre allein, Divertissements für Flöte u. Clavier, viele 2- und 4händige Tänze (worunter die bekannten „Berliner Lieblingstänze"), leichte 2händige Sonaten, Rondo's, Lieder und Gesänge für Tenor- und Baßstimme, auch Duette für Sopran und Baß, und mit und ohne Pianoforte- oder Guitarr-Begleitung, und dergl. mehr (im Ganzen ohngefähr gegen 30 Werke oder Werkchen), was Liebhabern wohl eine willkommene Gabe seyn, auch beim Unterrichte theilweis nicht ohne Erfolg angewendet werden mag, bei Künstlern und Kunstkennern jedoch niemals auf eine regere Theilnahme rechnen kann und darf. Wir sind über die Person dieses Mannes zu wenig unterrichtet, als daß wir zuverlässige Nachrichten davon geben könnten, u. Nachsprechen schadet in der Sache oft mehr, als es nützt. Indeß vermuthen wir wohl nicht mit Unrecht in ihm einen guten und beliebten Musiklehrer.

Klagelied, s. Jeremiade.

Klammer, s. Accolade.

Klang. Vergl. zuvor den Art. Akustik. Bei anderer Gelegenheit schon sagten wir, daß aller Schall das Erzeugniß ist einer mit einer gewissen Geschwindigkeit schwingenden oder vibrirenden Bewegung. Erscheint derselbe unserem Ohre nur verworren und unklar, so entstehen Geräusch, Gemurmel und ähnliche Wahrnehmungen, die nicht in das Gebiet der musikalischen Kunst gehören; wird er aber für uns näher bestimmbar, was von der größeren Regelmäßigkeit seiner Bebung abhängt, so nennen wir ihn Klang, das wesentlichste Material aller musikalischen Kunstbildungen. Die gleichförmig abgemessenen Schwingungen aber zeigen hinsichtlich ihrer größeren und geringeren Geschwindigkeit ein sehr mannigfach verändertes Zahlen-Verhältniß, so daß unter Anderen Wollaston in seiner Abhandlung von der Hörbarkeit der Töne, abgesehen von aller schönen Tonkunst, die Gränzen unsers gesammten Klangsystems bis auf 10 Octaven ausdehnt. Es entstehen also Klangverschiedenheiten, für welche die Sprache im figürlichen Ausdrucke die Wörter Höhe und Tiefe gebraucht, und die man gewöhnlicher Töne nennt. Ein Klang ist somit ein durch Regelmäßigkeit seiner Bebung näher bestimmbarer Schall, durch dessen abgemessenes Schwingungsmaaß wieder der eigentliche musikalische Ton entsteht, d. i. ein Klang von bestimmbarer Höhe. Daraus geht nun aber auch hervor, daß nur Körper, die einen gewissen Grad von Elasticität besitzen, einen Klang von sich geben

können, denn nur sie sind fähig, die Lufttheilchen in eine gleichförmige Art von Schwingung zu setzen. Schlagen wir mit einem Hammer auf ein dickes, großes Brett, so entsteht allerdings eine gewisse Bewegung der Luft, es entsteht ein Laut oder Schall, aber kein Klang, denn jene Luftbewegung ist nicht regelmäßig. Dagegen können Holzstäbchen, durch geregelte Reibung in gleichmäßige Vibration gesetzt, die schönsten Klänge erzeugen, denn sie sind mittelst ihres höheren Grades von Elasticität fähig, die erregte Luft-Bewegung eine Zeitlang in gleichmäßiger Stärke und Regelmäßigkeit zu erhalten. Man denke hier z. B. nur an das Terpodion von Buschmann, selbst an die Holzharmonica von Gusikow. Hören wir einen anhaltenden Klang, so scheint er uns formell gewissermaßen einem langen, knotenlosen Faden gleich; wir zweifeln, daß es nur einzelne Schwingungen oder Schläge der Luft sind, die an unser Ohr schlagen; u. doch ist es nicht anders; unser Empfindungs- oder besser hier: unser sinnliches Wahrnehmungs-Vermögen ist aber zu eingeschränkt, als daß es die Zwischenräume der Zeit von dem einen Luftschlage zum andern wahrnehmen oder wohl gar zählen könnte. Es geht dem Ohre da wie dem Auge, dem eine aufsteigende Rackete z. B. schon als ein langer Feuerfaden erscheint, während das Feuer selbst doch in jedem Momente an einem andern Orte sich befindet, dessen Entfernung aber oder Fortrückung es nicht wahrzunehmen vermag, und doch steigt eine Rackete bei Weitem noch nicht so schnell in die Höhe, als tönende Luftwellen an das horchende Ohr anschlagen. — Betrachten wir weiter die physische Beschaffenheit des Klanges und seine Entstehung (wir reden natürlich hier vom Klange blos im Allgemeinen, ganz an u. für sich, u. noch keineswegs mit Rücksicht auf seine äußere Erscheinung, seine sog. Farbe, oder wo er schon wirklicher musikal. Ton, hoch oder tief, ist), so scheint es fast nothwendig, daß sich der schwingende Luftstrom vermöge seiner anstoßenden Kraft zuerst an einen nahe bei dem schwingenden Körper vorhandenen andern elastischen Körper bewegen und von demselben wieder zurückgestoßen werden muß, ehe er unserem Ohre das Gefühl eines wirklichen Klanges mittheilen kann. Zieht man z. B. eine Saite straff an, und reißt (kneipt, schnellt) sie in diesem angespannten Zustande, so bringen ihre dadurch bewirkten Schwingungen gleichwohl noch keinen wirklichen Klang hervor, sondern soll dies geschehen, so muß die Saite erst noch an einen anderen Gegenstand, vielleicht Holz, angespannt, ihre Schwingungen müssen durch einen andern widerstrebenden Gegenstand genauer begränzt u. mit denen eines noch andern, gleichfalls vibrirenden, Körpers in gewissermaßen correspondirende Wirkung gesetzt werden. Je stärker diese widerstrebende Kraft ist, desto kräftiger, stärker ist auch der Klang: eine auf ein weiches Holz oder sonst einen weichen Gegenstand (Steg) gespannte Saite z. B. klingt bei Weitem nicht so stark als eine andere, die auf einen festen, harten Gegenstand gespannt ist, u. noch weniger stark im Verhältniß zu einer andern, die auch über einen mitvibrirenden Resonanzboden (s. dies. u. Resonanz) gespannt ist. So erklärt sich die Nothwendigkeit des Resonanzbodens und seine Wichtigkeit, die wiederum so viele Sorgfalt in seiner Bearbeitung nöthig macht. Bei Blasinstrumenten ist natürlich der Instrumentenkörper selbst jener widerstrebende Gegenstand, der Resonanzboden. — Dies scheint uns ohngefähr das, was hier über den Begriff und die Natur des Klanges zu bemerken wäre; alles Uebrige, was die Schwingungen betrifft, durch welche ein Klang erzeugt wird, &c. gehört außer dem bereits oben angezogenen Art. Akustik, wo das Nothwendigste möglichst ausführlich abgehandelt ist, noch unter d. Art. Schall (Schallwelle &c.); u. von der psychischen

Beschaffenheit und Wirkung der Klänge handelt d. Art. Ton. — Daher denn hier nur noch einige allgemeine Bemerkungen über die äußeren Eigenschaften, in welchen ein Klang zur sinnlichen Wahrnehmung kommen kann, die aber auch unter dem Art. Timbre erst ihre speciellere Betrachtung finden. Schreiten wir übrigens sofort unserem Gegenstande zu, so kann ein Klang an und für sich seyn rein oder unrein, rauh und sanft, stark und schwach, hart rc. Seine Stärke und Schwäche hängt, wie wir oben gesehen haben, nicht von dem größeren oder geringeren Grade der Geschwindigkeit der Schwingungen (welche die Höhe und Tiefe eines Tones bedingt), sondern blos von der Heftigkeit derselben oder von der größeren oder kleineren Anzahl der sich schwingenden Lufttheilchen ab. Die Reinheit eines Klanges wird bedingt durch die Gleichartigkeit und Reinheit (Unvermischtheit) seiner Schwingungen. Folgen diese nicht in völlig gleichen Zeiträumen auf einander, wie es z. B. bei Saiten von ungleicher Stärke immer der Fall seyn muß, oder werden mit dem bestimmten Grade ihrer Geschwindigkeit noch andere Schwingungen vermischt, die die Harmonie, das Uebereinstimmende des Verhältnisses stören, wie es bei nicht gleichmäßig zusammengedrehten Darmsaiten sehr oft der Fall ist, so müssen allemal unreine Klänge entstehen. Das Rauhe und Sanfte des Klanges hängt mehrentheils von der Beschaffenheit des klingenden Körpers ab, u. s. w. Eine andere Haupt-Eigenschaft des Klanges ist, daß er sich von dem Orte, wo er entsteht, nach allen Richtungen hin, gewissermaaßen zirkelförmig, und nicht blos lineal nach einer Richtung oder winkelförmig nach blos 2 Seiten, ausbreitet, wie die Wellen eines stillstehenden Wassers, die durch einen in das Wasser geworfenen Körper bewirkt werden. Ferner kann er mehrmals von weiter oder näher entfernten Körpern zurückgestoßen werden. Man sehe den Artikel Echo. Die Beschaffenheit der Luft, ob dick oder dünn rc., kann zwar in Ansehung der Höhe und Tiefe des Klanges, oder der Geschwindigkeit, mit welcher er sich fortpflanzt, Nichts ändern; doch kann sie auf die Beschaffenheit des Klanges selbst einwirken. So giebt ein klingender Körper in reiner kalter Luft einen viel helleren und stärkeren Ton von sich als in schwüler, dicker Luft. Die auffallendste Aehnlichkeit findet hier zwischen dem Lichte und dem Klange statt, welches erstere auch viel besser brennt und leuchtet in reiner und kalter Luft. Wie die Erfahrung lehrt, dringt der Klang durch die festesten Körper: auch außerhalb eines mit dem festesten Mauerwerk umgebenen Raumes hören wir die darin veranstaltete Musik. Das geschieht indeß nicht auf die Weise, daß die Luftwellen vielleicht durch den Körper (die Mauer) dringen, sondern indem sie an denselben anschlagen, setzen sie auch ihn in einen gewissen Grad von Vibration, die den Klang fortpflanzt. Ja man hat Beispiele, daß in einer Mauer ausgespannte Saiten durch solche mitgetheilte Vibration dieselbe zersprangen. Endlich enthält jeder Klang noch gewisse andere, mit ihm verwandte Töne in sich, die mitklingen, auf welchem unumstößlichen Erfahrungssatze gewissermaßen auch das ganze Gebäude unserer Theorie der Harmonie beruht. Man sehe den Artikel Aliquottöne. Und über alles Uebrige sind die bereits angezogenen Artikel zu vergleichen. SW.

Klangbildung (beim Gesange), s. Stimmbildung.

Klangfarbe, s. Timbre.

Klangfigur. Wenn man eine gläserne, metallene oder auch hölzerne Scheibe (neuerdings nimmt man auch eine in einen Rahmen wie ein Trommelfell ausgespannte feine Haut von Gummi elasticum oder dergl. dazu), in

horizontaler Richtung auf einer passenden Stelle gehalten oder unterstützt, mit feinem, klarem Sand oder einer andern ähnlichen körnigen, trockenen und gleichförmigen Masse bestreut und am Rande mit einem geharzten Violinbogen streicht, so wird gleichzeitig mit dem dadurch erregten Klange der Sand oder die aufgestreute Masse durch die vibrirende Bewegung der Scheibe an den mehrsten Stellen ab- und fortgestoßen werden, an anderen aber zurückbleiben und sich aufhäufen, so daß sich linearische Figuren auf der Scheibe bilden, die nicht nur Regelmäßigkeit zeigen und unter gleichen Verhältnissen immer auf gleiche Weise wieder erscheinen, sondern auch mit der Form und Größe der Scheibe und dem darnach hervorgelockten Tone in einem gewissen übereinstimmenden Verhältnisse stehen. Solche Figuren nennt man nun, eben weil sie durch den Klang erzeugt werden, K l a n g f i g u r e n. Ihr erster Erfinder oder eigentlich Entdecker war Chladni, der denn auch in seiner Akustik auf Taf. 4—9 die hauptsächlichsten davon hat abbilden lassen. Es liegt dabei das Gesetz der schwingenden Bewegung zum Grunde, daß nicht, wie bei tönenden Saiten, blos einzelne Punkte als S c h w i n g u n g s k n o t e n (s. d.), sondern ganze Linien (Knotenlinien) in Ruhe bleiben, während die dazwischen liegenden Flächen schwingen und dadurch tönen. Jeder klingende Körper kann nämlich in seiner ganzen Ausdehnung (mit Ausnahme eines oder zweier Punkte, wo er gehalten wird, wie die Saite) schwingen, oder er kann auf mannigfaltige Art in Theile relativ sich scheiden, die in entgegengesetzten Richtungen schwingen, während die zwischen diesen Theilen befindlichen Stellen, die man Schwingungsknoten nennt, wie gesagt, ganz ruhig bleiben. Die Theile, in welche der klingende Körper sich theilt, haben allemal ein solches Verhältniß der Größe, als erforderlich ist, um in gleicher Geschwindigkeit schwingen zu können. Mehrere Arten der schwingenden Bewegung und also auch mehrere Töne können zugleich bei einem klingenden Körper statt haben, ohne daß eine die andere hindert. Jene Knotenlinien, die in Ruhe bleiben, sind es, wo die aufgestreute Masse ebenfalls in Ruhe bleibt, während sie von den übrigen Stellen abgestoßen wird und sich nach der Richtung jener Linien anhäuft. Die dadurch hervorgebrachten Figuren aber werden regel- oder unregelmäßig seyn, je nachdem die Scheiben eine regelmäßige Form haben und an Stellen, wo Knotenlinien durchlaufen, gehalten oder befestigt werden, auch die gestrichenen Stellen der Scheiben mit ihnen in einem gehörigen Verhältnisse stehen. Chladni's, übrigens ganz deutliche, Auseinandersetzung und Behauptung dieser Regelmäßigkeit gab früher zu dem Mißverständnisse Veranlassung, als ob jeder Ton eine gewisse Figur gebe, wie vielleicht c ein Kreuz, d einen Stern, e einen Zirkel, f ein Oval ꝛc., und als ob man auch an einem solchen klingenden Körper durch verschiedene Arten des Greifens nach Belieben wirkliche Töne c d e f u. s. w. hervorbringen könne. Er widerlegte daher diese schiefe Ansicht in einem eigenen weiter berichtigenden Aufsatze in der „Cäcilia“ Bd. 5 pag. 1 ff., dem wir folgendes Wesentliche entnehmen. Man glaubt, sagt er, es habe mit den Klang-Figuren dieselbe Bewandniß wie mit den gewöhnlichen Tönen einer Violin-Saite. Damit aber hat die Sache nicht die mindeste Aehnlichkeit, wohl aber mit den F l a g e o l e t t ö n e n einer Saite. Wenn eine Saite auf einem Geigeninstrumente auf gewöhnliche Art durch Greifen verkürzt und deren Ton dadurch erhöht wird, so ist sie nicht mehr als dieselbe Saite, sondern als eine kürzere Sate anzusehen; wenn aber Flageolettöne darauf hervorgebracht werden, so wird die Saite nicht etwa abgekürzt, sondern es wird allemal die ganze unabgekürzte Saite in irgend eine Zahl von schwingenden

Theilen abgetheilt (vergl. hier den Artikel Flageolet und in der Cäcilia die Abhandlung Bd. 1 pag. 86 ff.), die sich abwechselnd nach entgegengesetzten Richtungen krümmen, wobei die Schwingungsknoten, ungefähr so wie der Ruhepunkt eines Hebels oder Wagebalkens, ohne Bewegung bleiben. Nachdem also die Saite sich in irgend eine Zahl von gleichen Theilen theilt, sind die schwingenden Theile desto kleiner, je größer deren Zahl ist; es muß also auch der Ton in demselben Verhältnisse höher (d. i. die Schwingungen müssen schneller) werden. Wenn man also den Grundton, wo die Saite ganz hin und her schwingt, und nur eine einfache Krümmung bildet, als Einheit ansieht, so werden, wenn sie bei ihren Flageolettönen in 2, 3, 4 oder noch mehr Theile getheilt schwingt, auch die Töne in dem Verhältnisse dieser Zahlen stehen, sie wird also schlechterdings keine anderen Töne geben, als den Grundton, die Octave, Quinte der Octave, die zweite Octave, die Terz dieser u. s. f. Zwischen diesen mit der natürlichen Zahlenfolge übereinkommenden Tönen giebt es keine, und wenn man sich bemühen wollte, durch irgend eine Art von Greifen oder Streichen, die hierzu nicht paßt, die Saite in Schwingung zu setzen, so würde man zwar ein Geschwirre, aber keinen Ton erhalten. Und dieselbe Bewandniß hat es mit den verschiedenen Klangfiguren und Tönen einer Scheibe, wo ebenfalls nicht von Tönen, die man etwa nach Willkühr hervorbringen könnte, die Rede seyn kann, sondern von den verschiedenen möglichen Eintheilungsarten, oder Figuren, deren jede mit den übrigen in bestimmtem Ton-Verhältnisse steht. Hier kann man also ebenfalls nicht jeden Ton nach Belieben hervorbringen, sondern nur solche Töne, die den Eintheilungs-Arten oder Figuren zukommen, aber weit verwickelter sind, als an einer Saite. An jeder einzelnen Scheibe wird zwar jede Figur mit einem gewissen Tone übereinkommen, aber an verschiedenen Scheiben wird bei derselben Figur der Ton sehr verschieden seyn, und die Höhe oder Tiefe desselben wird von der Größe, Dicke, Elasticität und Schwere der Scheibe abhängen; die Tonverhältnisse der verschiedenen Figuren unter sich bleiben aber immer dieselben. Wenn ich (Chladni) also in meiner „Akustik" und mitunter noch besser in meinen „neuen Beiträgen zur Akustik" Tabellen über die verschiedenen Tonverhältnisse bei den verschiedenen Schwingungsarten der Scheiben gegeben habe, so sind die angegebenen Töne nur für den Fall, wenn bei einer gewissen Schwingungsart der angegebene Ton statt findet, so zu verstehen; ist aber an einer Scheibe der Ton dieser Schwingungsart ein anderer, so muß Alles gleichförmig transponirt werden, so daß die Tonverhältnisse unter einander immer dieselben bleiben. — So weit Chladni (noch erläuternd) über diesen Gegenstand. — Unter den neueren Akustikern und Physikern hat sich besonders der Hofrath Marx in Braunschweig mit der Untersuchung der Klangfiguren beschäftigt. Die höchst interessanten Resultate seiner Forschungen, von denen Schreiber dieses von Marx selbst in Kenntniß gesetzt ward, sehen indeß noch ihrer Veröffentlichung entgegen. Dr. Sch.

Klanggeschlecht, besser dafür: Tongeschlecht; s. daher auch diesen Artikel.

Klanglehre, die Lehre vom Klange, die Theorie des Schalles, s. Akustik.

Klangmesser, s. Monochord.

Klangstufe, im Grunde gleichbedeutend mit Intervall (s. d.). Man bezeichnet nämlich damit den wievielsten Ton einer Leiter, der, analog mit diesem Worte, gewissermaßen angesehen wird als eine Stufe einer Klang-

Leiter (eine Leiter besteht aus Stufen). In der Leiter von c ist e die dritte, f die vierte Klangstufe ꝛc., in der Leiter von es ist g die dritte, b die fünfte Klangstufe, indem man nämlich die einzelnen Töne oder Stufen der Leiter von dem ersten, dem Grundtone, der ersten Stufe an zählt. Daher werden auch die Intervalle selbst, als Secunde, Terz, Quarte ꝛc., oft nicht mit diesen Namen, sondern statt deren mit zweiter, dritter, vierter u. s. w. Klangstufe bezeichnet. Die Benennung Tonstufe, die dasselbe wäre, kommt seltener vor.

Klappe, der Name derjenigen beweglichen Theile an Blasinstrumenten mit Tonlöchern, womit diese bedeckt und geöffnet werden können. Man hat deren auf zweierlei Art: solche Klappen, welche in dem Zustande der Ruhe die Tonlöcher verschließen, und solche, welche, gehoben über den Tonlöchern liegend, diese erst bedecken, wenn der Spieler sie mit den Fingern dazu niederdrückt. Jene nennt man auch wohl geschlossene, diese offene Klappen. Jede Klappe besteht aus dem Stiele, welcher an dem Instrumente so weit hinauf- oder hinunterreicht, daß er mit dem vorgeschriebenen oder dazu bestimmten Finger bequem erreicht, gegriffen werden kann, u. dem Löffel oder der Kelle, die das Tonloch verschließt und zu dem Zwecke mit weichem, aber sehr eben geschabtem Leder (auch anderm Material) gefüttert ist. Zuweilen heißt auch dieser Löffel, dessen Größe sich nach dem Tonloche richtet, vorzugsweise nur die Klappe, da gerade er es ist, der das Tonloch zuklappt. Ihren Zweck theilen die Klappen mit den Tonlöchern: theils sollen sie durch ihren Gebrauch den Umfang des Instruments erweitern, theils den einzelnen Tönen selbst mehr Reinheit und Klang geben. Man vergleiche darüber den Artikel Blasinstrument in seinem akustischen Theile; und die einzelnen Klappen der verschiedenen Blasinstrumente sind unter den besonderen Artikeln dieser speciell angegeben u. so viel als nöthig beschrieben. S. Weiteres unter Ventil.

Klappenfeder, s. Hauptventilfeder.

Klappenhorn. S. zunächst die Art. Buglehorn und Horn. Den Namen Klappenhorn hat ein solches Horn natürlich von den Klappen erhalten, die an demselben angebracht sind, um ihm eines Theils die Töne zu geben, die in seiner natürlichen, einfachen Gestalt ihm fehlen, andern Theils den dumpfen Klang seiner abgeleiteten, unnatürlichen Töne dem helleren seiner natürlichen oder Stamm-Töne gleich zu machen. Man legt ihm auch wohl den Namen Jubelhorn bei, weil es wegen seiner kleineren Dimension eine höhere Tonlage hat und so durch die Kraft, auch die äußere Klangerscheinung seiner Töne über alle übrige Hornmusik hervorragt, in ihr gleichsam jubelt. Die äußere Form ist ganz dem Bugle- oder Bügelhorne ähnlich, und es wird sowohl aus Kupfer- wie aus Messingblech verfertigt. In der combinirten Hornmusik führt es natürlich immer die Melodie, da es vermöge seiner Tonlöcher und Klappen alle Töne der chromatischen Tonleiter seines Tonumfangs enthält. In neuerer Zeit hat man auch angefangen, statt der Klappen förmliche Ventile anzubringen, und deshalb die Hornröhre nicht blos ein Mal, sondern mehrere Male zu biegen, in verschiedene Krümmungen zu legen. Zunächst wurden diese Versuche mit glücklichem Erfolge bei den wirklichen Klappentrompeten gemacht, und deshalb trifft man denn jetzt auch mehr Ventiltrompeten als eigentliche Klappen-Trompeten, die von den Klappenhörnern fast gar nicht, wenigstens nicht wesentlich verschieden sind. Die Grundstimmung der Klappenhörner ist der Willkühr ihres Verfertigers überlassen. Es giebt solche Hörner, deren tiefster

Ton c, auch es, auch f und ein noch anderer ist. Von diesem Grundtone aus geht dann die Tonreihe chromatisch hinauf bis zu wieder ganz willkührlicher Höhe. Der gewöhnliche Tonumfang ist in dem Artikel Horn angegeben. Als den Erfinder dieses Instruments nennt man den Trompeten- und Hornvirtuosen Wögel. Verbessert ist es nachher von Vielen worden. Wögel nannte es zuerst Inventions-Trompete, welcher Name aber bald, um Mißverständnissen vorzubeugen, die durch das Inventionshorn entstehen konnten, in den unsrigen verwandelt wurde.

Klappenkasten, s. Windkasten.

Klappenkopf und Klappenleiter, s. Hauptventil.

Klappenring, auch Ventilring genannt, ist die Oese, welche die Pulpetenstange in der Orgel mit dem Hauptventile verbindet.

Klappenschrank, eine veraltete Benennung d. Windkastens.

Klappenschwanz, s. Hauptventil.

Klappentrompete, siehe die Artikel Klappenhorn und Trompete.

Klapper, lat. crepitaculum, crepitagillum. ist kein anderes wirklich musikalisches u. musikalisch gebrauchtes Instrument als die Castagnette. Andere Klapperinstrumente, die zusammengenommen crepundia heißen, haben wir in unserer Musik nicht.

Klappern. Nur bei Tasten- oder Clavierinstrumenten kann es vorkommen, daß ein Ton, bei seinem Erklingen, von einem unangenehmen Klappern begleitet wird (der Ausdruck Klappern ist hier vollkommen technisch). Es ist dies ein großer Fehler des Instruments, der entweder von schlechtem Baue oder auch vom Alter, daß die Mechanik sich ausgespielt hat, herrühren kann. Woher es nun aber auch kommen mag: ein Clavier klappert 1) wenn die Tasten zu nahe an einander liegen, und die Fuge, in welche der Stift unterhalb der Taste eingreift, damit diese sich nicht zur Seite bewegen kann, zu weit ist, — dann berühren sich die Tasten beim Spielen, sie schlagen an einander, und es entsteht ein fortwährendes Geklapper; 2) wenn die Leiste, unter welche die Tasten hinten, beim Aufheben der Hämmer, schlagen, nicht weich genug beledert oder mit einem wollenen Zeug bezogen ist; 3) wenn die Leiste, auf welcher die Tasten hinten ruhen, ebenfalls nicht weich genug mit Tuch belegt ist, wo dann beim Niederfallen der Tasten immer ein klapperndes Klopfen entsteht. Die erste Ursache ist die gewöhnlichere, und man macht sie unwirksam, verbessert den Fehler, wenn man entweder die Stifte etwas vor- oder rückwärts biegt, daß sie an einem andern Orte in die Fuge eingreifen, wo sie noch keinen so großen Spielraum haben, oder daß man diese Fuge mit Leder auslegt, dadurch verengt. Die Mittel, den übrigen beiden Mängeln abzuhelfen, ergeben sich von selbst.

Klapperwerk, für Klapperinstrumente, s. Klapper.

Klarheit. Alles Helle, Durchsichtige ist klar; der treueste Nebenbegriff von Klarheit ist Reinheit, die gewissermaßen als weiblicher Zusatz zu jener männlichen Hauptidee erscheint. Gegenstände unserer Vorstellungen sind klar, wenn wir sie, im Ganzen genommen, so bestimmt und erkenntlich auffassen, daß wir sie leicht von allen anderen Gegenständen zu unterscheiden vermögen. Hier steht der Klarheit die Deutlichkeit gegenüber, die nicht blos eine genaue Kenntniß der Gesammtheit, des Gegenstandes im Ganzen, sondern auch seiner einzelnsten Theile verlangt. Daher wirkt denn aber auch die Klarheit weit kräftiger und in mehr als einer Art vortheil-

hafter auf unsere Vorstellungskraft als die Deutlichkeit, und wird in der Theorie aller schönen Künste ein Hauptgegenstand der Betrachtung, denn Alles, was hier auf unsere Vorstellungskraft wirken, dem höchsten Zwecke einer Kunst, bildend und erhebend auf den Menschen zu wirken, entsprechen soll, muß Klarheit haben, da nur das Kunstwerk im Ganzen, und nicht seine einzelnen Theile, die Deutlichkeit haben, zu solchem Ziele zu gelangen im Stande ist. Der menschliche Geist hat einen großen und nicht zu unterdrückenden Hang, alle Dinge, auf die er seine Aufmerksamkeit richtet, auch klar zu schauen: der Künstler, welcher Art er nun auch seyn und welchem Zweige der schönen Kunst nun auch seine Kraft angehören mag, befriedigt diesen Hang zunächst durch vollkommene Einheit (s. diesen Art.) seines Werks. Alle Schönheiten der einzelnen Theile desselben gehen wirkungslos vorüber vor dem geistigen Auge des Schauers, stellt sich nicht das Ganze demselben auch in klar überschaulicher Einheit entgegen. Eine Composition, eine Sinfonie, — mögen auch einzelne Sätze darin mit wunderbarem Zauber an unser Ohr schlagen, umfaßt nicht das Ganze eine einige Idee, stellt sich nicht die ganze lange Tonreihe, aus Gliedern und Theilen zusammengesetzt, mit durchsichtigster Klarheit uns als eine Sinfonie dar, so scheidet sie nothwendig aus dem Pantheon, wo nur Werke der wahren Kunst ihre Stelle finden. Dies erkennend fühlen wir nun aber auch die Fragen sich uns aufdrängen: wie die Klarheit eines Kunstwerks, und namentlich eines musikalischen Kunstwerks, das uns hier zunächst angeht, zu beurtheilen? wie sie ferner von dem Künstler, dem Componisten und Virtuosen zu erreichen? und was sie dann endlich auch an und für sich selbst ist? — Horaz sagte einst: ut pictura poesis; dieser Grundsatz läßt sich auf alle Künste anwenden, und da die Klarheit eines Kunstwerks nothwendiges Eigenthum aller Künste ist, ohne ihr eigentliches Wesen bei der einen oder anderen auch im Mindesten nur zu verändern, so möchte es auch wohl nicht unpassend erscheinen, wenn wir hier, obschon in einem musikal. Lexicon, jene Fragen zunächst in der Betrachtung allgemeiner Kunstwerke beantworten, u. dann dieselbe erst insbesondere auf eine musikalische Composition übertragen. — Erkennt ein Kunstkenner, wenn er ein Kunstwerk seiner Beurtheilung unterwirft, den Inhalt desselben bestimmt aus dem, was wirklich vor ihm liegt, kann er solchen, nach hinlänglicher Betrachtung des Werks, wieder erzählen, kann er das Hauptinteresse, worauf Alles ankommt, bemerken, jeden Haupttheil nennen und sagen, wie diese Haupttheile mit dem Ganzen zusammenhängen, und wie sie und was sie zum Ganzen wirken, — gewiß nur dann wird es ihm leicht, auch die Klarheit des Ganzen zu erfassen u. zu beurtheilen, denn er hat das ganze Werk klar gesehen, er hat klare Vorstellungen davon erlangt. Lesen wir ein Gedicht, sehen wir ein Schauspiel, so dürfen wir nach Beendigung desselben uns nur fragen, welche Handlung war es, die wir gesehen, welch' ihre Ursache und ihre Wirkung, ihr Anfang und ihr Ende? wie kam es, daß die Sachen diese und keine andere Wendung nahmen? was waren die Personen und thaten sie? u. s. w. Können wir uns diese und solche Fragen befriedigend beantworten; tritt uns all' das Geschehene noch einmal als ein lichtes Gemälde vor die Augen, so hat das Werk sicherlich Klarheit. Hören wir eine Musik, eine Sinfonie, ein Concert, so brauchen wir nur Acht zu geben, ob Melodie und Harmonie, Rhythmus und Instrumente mit der gewöhnlichen Aeußerung einer bekannten Leidenschaft oder Empfindung übereinstimmen, ob die verschiedenen Modificationen dieser Empfindung in dem Verlaufe des Stücks berührt, in uns angeregt und zum sensiven Bewußtseyn gebracht werden,

ohne daß jedoch der Hauptton, der Hauptcharacter der Empfindung (siehe Gefühl) dadurch verwischt wird, — ist das der Fall, so hat das Tonstück Klarheit. Sehen und hören wir eine Oper, ein Ballet, und können wir uns am Schlusse derselben kein getreues, leicht übersehbares Bild von dem Ganzen in unserer Vorstellung noch einmal entwerfen, so haben sie gewiß auch keine Klarheit. Dahin rechnen wir z. B. — um nur eins von den vielen anzuführen — die Oper „Zampa" von Herold, die manch' schöne Einzelnheiten enthält, aber gewiß niemals ein klares Ganze genannt werden kann, als welches hingegen z. B. Beethoven's „Fidelio", Mozart's „Don Juan" so bezaubernd hervortreten. Diese klare Wiedervorstellung von einem genossenen Kunstwerke aber ist eben auch eine der gültigsten Bürgschaften, eins der treuesten Zeugnisse seiner vollendeten Schöne, und darum muß dem schaffenden wie dem darstellenden Künstler an ihrer Erreichung Alles liegen; der höchste Eindruck hängt von der Klarheit des Werkes ab. Der schaffende Künstler strebe daher, nachdem er Plan und Entwurf seines Werks vollendet, zunächst selbst erst nach einem bestimmten und klaren Begriffe sowohl von dem Gegenstande, den er darstellen will, als der Art seiner Darstellung selbst; er überzeuge sich in der sorgfältigsten Beschauung der einzelnsten Theile, ob diese so beschaffen, so mit einander harmoniren, daß ein vollständiges, vollkommen einiges, klares Ganze daraus hervorgehen kann. Schon aus dem noch unausgeführten Entwurfe, aus der Anlage (s. d.) des Werks kann er zu solcher Ueberzeugung gelangen: sagt sie nicht schon deutlich, was das Werk werden wird, was es will, und kann der Componist dieses nicht selbst mit nur wenigen Worten ausdrücken, bleibt auch nur die geringste Ungewißheit schon hier noch übrig, so wird das vollendete, durch so manche Zusätze u. weitere Ausführungen noch bereicherte Werk sicherlich nie die nöthige Klarheit gewinnen. Einfachheit in der schönsten Mannigfaltigkeit ist das sicherste Mittel dazu; hält selbst die größte, bunteste Masse eine Kraft zusammen, wie ein Centralpunkt, um den sich Welten drehen, so wird Einheit im Ganzen, wird Klarheit über das Ganze herrschen. Auber's „Stumme von Portici" — sie ist überreich an Charakteren, es sind Massen, die hier wirken, aber dennoch ist es nur ein Zweikampf gewissermaßen zwischen Patriotismus und Tyrannei, der überall hervortritt und eine Klarheit der ganzen Tondichtung verleiht, welcher hauptsächlich wir die, allerdings auch in manchen Local-Verhältnissen begründete, wunderbare Wirkung zuschreiben, die diese Oper an mehr als einem Orte machte. Wie aber der Künstler dem Ganzen seines Werks Klarheit verschafft, auf dieselbe Weise verleiht er sie auch dem einzelnsten Theile desselben: dadurch nämlich, daß er, wie von dem Ganzen, so auch von diesem einzelnen Theile selbst zuvor sich eine klare Vorstellung verschafft. Wer sich nicht jedes Schrittes, den er thut, bewußt ist; wer nicht auf jeder Stelle seines Werks genau sagen kann, was das seyn soll, und wozu, und warum so und nicht anders, was er macht; wem dieser Gegenstand nicht wie ein wohlerleuchtetes Bild vor Augen liegt, — läuft stets Gefahr, etwas Unklares, Unverständliches zu machen. Nur der hellste Kopf kann guter Künstler seyn, denn nur er verläßt keine Vorstellung eher, bis er sie genau erfaßt, und das ist unerläßliche Pflicht, um klar zu seyn in der Darstellung. Bloßes Genie (siehe dies.) ist dazu nicht hinlänglich; nur der Verstand, das Studium schaut klar u. tief. Daß, sobald der Künstler selbst seinen Gegenstand genau kennt u. begriffen hat, er ihn auch eben so treu u. klar darstellen wird, unterliegt keinem Zweifel, da, wie am passenden Orte gezeigt, mit dem Kennen der Sache auch das Wissen und Verstehen der darstellenden Mittel eng verbunden ist. — Der

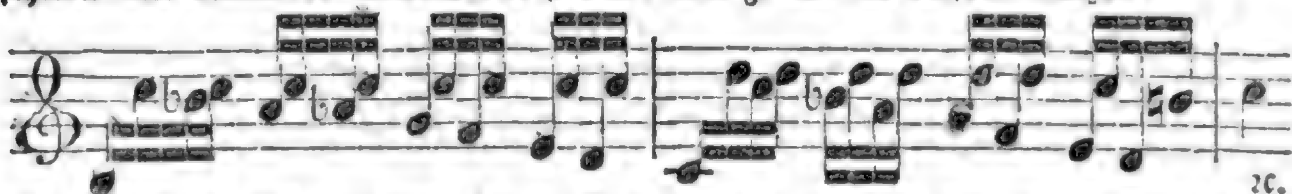
verständige Leser wird einsehen, daß hiernach über die Klarheit, welche der darstellende Künstler, der Virtuos, seinen Werken, d. h. seinem Vortrage eines Tonstücks zu geben hat, nicht viel mehr zu sagen übrig bleibt. Es ist hier kein anderer Unterschied zwischen Beiden, dem schaffenden Künstler, dem Componisten, u. dem darstellenden, dem Virtuosen, als daß jener sich von einem neu zu schaffenden Gegenstande, von den darzustellenden Ideen und Gefühlen, eine klare Vorstellung zu machen hat, während dieser sich solche verschaffen muß von einem bereits gegebenen Gegenstande, einer gegebenen Composition. Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, welches schwerer oder leichter ist; doch möchten wir nur andeuten, daß es in gewissen Fällen uns leichter scheint, ein Selbstgedachtes zu begreifen, als: Vorstellungen, Ideen Anderer in ihrer ganzen Klarheit in sich aufzunehmen. Man sehe auch den Artikel Vortrag. Die Klarheit dieses, also die Klarheit, die ein darstellender musikalischer Künstler, Sänger oder Instrumentist, in sein Werk legt, pflegt man auch wohl eine relative Klarheit zu nennnen, die Abrundung des Ganzen, die Einheit in der Darstellung. Nöthig ist zur Erreichung dieser — so Viel sey uns hier noch darüber zu bemerken erlaubt — daß der Virtuos, hat er die Ideen einer vorzutragenden Composition deutlich aufgefaßt, vor allen Dingen sie erst in ihrer höchsten Einfachheit betrachtet, mit Uebergehung alles Unwesentlichen. Seine erste Frage sey, wenn er eine neue Composition zur Hand nimmt: was will ihr Verfasser? welches Gefühl, welche Gedanken sind die vornehmsten in dem Werke? welches ist sein Hauptcharakter? — Und nun erst, nachdem er hierüber mit sich selbst vollkommen im Reinen, im Klaren ist, gehe er zur äußeren Gestaltung, dem eigentlich musikalisch Technischen des Werks selbst über. Erst sey er bloßer Empfinder und Denker über die Sache, und sey Künstler, und dann Musiker insbesondere, der die Noten ins Auge faßt, und die Tonfiguren von allen Seiten und Verbindungen betrachtet, die dadurch bezeichnet werden. So wird Klarheit in seinen Vortrag kommen, die für den Augenblick vergessen macht ganz und gar, daß es ein fremdes Werk ist, welches da vorgetragen wird, das Werk von einem Andern gedacht und empfunden, und den Hörer in der Meinung bestärkt, es kommen erst frisch, neu geschaffen aus dem Herzen des Virtuosen die Töne, die so zaubermächtig sein Ohr berühren und aufregen in seinem Innersten ein tief verborgenes, nie geahntes Gefühl. Und das ist es, was auch den Virtuosen, der selbst nie ein eigenes Werk zu Tage förderte, zum wirklichen Tondichter, wirklichen Künstler erhebt, während er im andern Falle nur verglichen werden kann mit einer Maschine, deren Räderwerk sich der Componist bedient, um seinen todten Zeichen bewegtes Leben einzuhauchen, und auch dies nur mit verminderter Kraft, wenn selbst es ihm fehlt an mechanischer Geschicklichkeit oder Gelegenheit u. Ort zu allgemeinerer Offenbarung; denn nicht ergründend die Tiefen des dichtenden Geistes wird auch der fertigste Virtuos noch Vieles an dem Werke zu wünschen übrig lassen, was ursprünglich doch, besser, geistig-treuer vorgetragen, vollendet in ihm daliegt. Schulze's, Reichardt's, Schubert's Lieder, Zumsteeg's Balladen, — wie einfach und klar! — wie unverständlich und eindruckslos gleichwohl, wenn sie nicht mit ihrer Dichter Geist vorgetragen werden?! Doch davon mehr am andern Orte. Dr. Sch.

Klarinette, der Name eines in unseren heutigen Musiken sehr gebräuchlichen und auch wichtigen, gewöhnlich aus Buchsbaum- oder Ebenholz verfertigten Blasinstruments, mit wenigstens 13 Tonlöchern, davon 8 unmittelbar mit den Fingerspitzen bedeckt, die übrigen aber mittelst theils

offener, theils geschlossener Klappen regiert werden, und wobei die Klangerzeugung mittelst eines Mundstücks geschieht, welches, nicht wie bei der Oboe und dem Fagott ꝛc. aus 2 aneinander liegenden Blättchen, sondern aus nur einem, gewöhnlich aus spanischem Rohrholze, auch wohl von Fischbein, ungewöhnlich fettem Tannen- oder Kiefernholze ꝛc. gefertigten Blatte besteht, das, über der einem Gänseschnabel ähnlichen Oeffnung eines hölzernen oder beinernen Mundstücks, welches eben dieser seiner Form wegen der Schnabel heißt, befestigt, ungefähr auf dieselbe Weise wie bei den sogenannten Zungenpfeifen oder Schnarrwerken unsrer Orgeln, beim Einblasen der Luft, tongebende Schwingungen erregt. Ausführlicheres über die Tonerzeugung der Klarinette steht in der Cäcilia Bd. 1 pag. 92 ff. und in W. Webers trefflichen Dissert. leges oscillationis tuborum linguatorum, woraus auch die Cäcilia Mehreres enthält. Die übrigen Theile dieses Instruments, außer dem genannten Schnabel, sind: das Kopfstück, gewöhnlich seiner Form wegen nur die Birne genannt, welches den Schnabel mit dem Mittelstücke verbindet, das aus 2 Theilen von verschiedener Größe (der verschiedenen Stimmung des Instruments wegen) besteht; an dem obersten Theile, das auch das erste Mittelstück heißt, befinden sich auf der Außenseite 3 Tonlöcher für die 3 mittleren Finger, und auf der Innenseite ein Tonloch für den Daumen der linken Hand, und dann noch die gis- und a-Klappen; an dem unteren, dem 2ten Mittelstücke, sind auf der Außenseite ebenfalls 3 Tonlöcher für die 3 mittleren Finger und eins für den Daumen der rechten Hand, und dann noch die es-, cis- und h-Klappen, welche mit dem kleinen Finger regiert werden. Die gis-, a-, es- und cis-Klappen sind geschlossen, die h-Klappe hingegen ist offen. Ein letzter Theil des Instrumenten-Körpers ist der kleine, durch einen Untersatz mit dem zweiten Mittelstücke verbundene, Schalltrichter, welcher Becher oder Stürze heißt, und an seinem Rande nur ein wenig auswärts gebogen ist. Der Tonumfang der Klarinette, in der gewöhnlichsten Form, ist von klein e bis zum 4gestrichenen a; nun hat man aber auch Instrumente von noch größerem Umfange, weil mit mehr Tonlöchern ꝛc. doch davon nachher; jenes ist ihr gewöhnliches Klangreich, und vom 3gestrichenen c an aufwärts auch nur für Solospieler, im Orchester angewandt wenigstens ohne besondern Effect. Da in Folge seiner Applicatur nicht aus allen Tonarten auf diesem Instrumente geblasen werden kann, so pflegt man es in sehr verschiedenen Dimensionen oder Stimmungen zu verfertigen und zu gebrauchen. Die gewöhnlichste Art ist die sogenannte C-Klarinette, die die gewöhnliche Orchesterstimmung hat, und auf der das c wie jeder andere Ton auch dem c ꝛc. aller anderen Aequal-Instrumente entspricht. Sie könnte daher auch wohl die Aequal-Klarinette heißen. Eine größere, also tiefer gestimmte Gattung ist die B-Klarinette, die um einen ganzen Ton tiefer als die vorige, wenn c angeblasen wird, also wie b der übrigen Instrumente klingt. Noch tiefer steht die auch noch größere A-Klarinette, deren c wie a klingt; und noch tiefer die große G-Klarinette, deren c um eine ganze Quarte tiefer, wie g klingt, und die F-Klarinette. Diese sind das Bassethorn (s. d.). Höher gestimmte Instrumente dieser Art, also Klarinetten von kleineren Dimensionen, sind zunächst die Es-Klarinette, deren c um eine kleine Terz höher, wie es oder dis klingt. Die hohe F-Klarinette, welche, in Orchestermusik angewandt, wohl die hinlänglich höchste Stimmung hat und auch schon nur sehr selten vorkommt, stimmt um eine ganze Octave höher als das Bassethorn, oder um eine Quarte höher als die gewöhnliche C-Klarinette. Noch kleinere Instrumente, die

übrigens auch außerhalb der Gränzen des gewöhnlichen Gebrauchs liegen, sollte man, analog den Piccolo=Flöten, Piccolo=Klarinetten nennen. — Was die Klangfarbe oder den eigenthümlichen Charakter der erwähnten verschiedenen Klarinettarten betrifft, so wird die B-Klarinette gewöhnlich für die schönste gehalten, die daher auch von den Concert=Componisten am meisten berücksichtigt und beschäftigt wird. Noch weicher als die B-Klarinette klingt zwar die A-Klarinette, aber auch matter, und als Soloinstrument jedenfalls zu wenig durchgreifend. Die C-Klarinette hat einen harten, minder gefälligen Klang. Einen ganz eigenthümlichen, durch höchste Weichheit, verbunden mit der größten Klangfülle, ausgezeichneten Charakter trägt die tiefe F- und G-Klarinette. Doch darüber unter dem Art. Bassethorn. Die höheren Klarinettarten, welche einen scharfen, gellenden Klang haben, werden eben deshalb fast nur bei Feld= oder Militärmusiken angewendet. — Daß jene Mannizfaltigkeit von Klarinetten an sich selbst manche Vortheile gewährt, die wir bei andern ähnlichen Blaseinstrumenten entbehren, von welchen wir nur eine Art besitzen u. — weil sich aus allen Tonarten darauf blasen läßt — auch nur bedürfen, wie z. B. die ältere Hoboe, die durch die Klarinette immer mehr verdrängt worden ist, läßt sich nicht leugnen; doch liegt auf der andern Seite auch wieder eine unangenehme Belästigung darin, da demnach ein Klarinettist genöthigt ist, nicht blos ein Instrument, sondern deren wenigstens 2 bis 3 bei sich zu führen. Namentlich muß ein Orchesterspieler immer eine C-, B- und eine A-Klarinette zur Hand haben. Zwar kann man sich schon dadurch einige Erleichterung darin verschaffen, daß man für B und A größere Mittelstücke nimmt, durch welche eine C-Klarinette in eine B- und eine B-Klarinette in eine A-Klarinette vertieft werden kann; allein die dadurch entstehende Ungleichheit der Theile des äußeren Instrumenten=Körpers läßt keine durchgehende Gleichheit und Reinheit der Töne zu, und das schadet natürlich der ganzen Musik sehr. Und dasselbe gilt von der seltenen H-Klarinette, welche einige Klarinettisten, z. B. X. Lefevre in seiner Methode de Clarinette, A. Vanderhagen in seiner nouv. meth. de Clar., durch ein in die C-Klarinette eingeschobenes verlängertes Mittelstück bilden. — Wie oben bemerkt, ist die gemeinste Stimmung der Klarinette die in c, sie ist gleichsam Grundstimmung aller Klarinettarten, für welche auch alle Noten geschrieben sind; bleiben wir daher auch, was wir hier weiter noch über dies Instrument zu bemerken haben, bei der C-Klarinette stehen, von welcher dann die Anwendung auf jede andere Art leicht gemacht werden kann. Was die Applicatur zunächst betrifft, so ist dieselbe aus Tabellen, welche allen Klarinettschulen beiliegen, ersichtlich; nur eine Eigenthümlichkeit des Tonspiels der Klarinette berühren wir in solcher Beziehung hier, nämlich daß die Applicatur derselben sich nicht wie auf der Flöte, Oboe und dem Fagott, octavenweise wiederholt, sondern duodecimenweise, so daß z. B. bei demselben oder ähnlichen Griffe, womit der Ton e geblasen wird, bei schärferem Anblasen nicht die Octave, sondern die Duodecime eingestr. h erklingt; auf f nicht eingestr. f, sondern 2gestr. c rc. Die Ursache davon giebt Weber in seiner Akustik der Blasinstrumente, Leipz. allgem. musik. Ztg. 1816 Nr. 3—6 und 41—45, 1817 Nr. 48 u. 49 an, und hier vergl. den Art. Blasinstrument. Demnach sind denn auch auf der Klarinette die sogenannten Grund= oder Primtöne die Töne von e bis eingestr. b oder ais, und eigestr. h der erste Beiton; und ist es eine zweite Folge dieses Umstandes und der dadurch entstehenden Nothwendigkeit, die solchergestalt fehlenden Töne durch weitere Tonlöcher und Klappen zu ersetzen, daß dadurch der Tonumfang des In=

struments gewissermaßen in 2 von einander abgesonderte Hälften getheilt ist, nämlich in e bis eingestr. b, und eingestr. h bis weiter aufwärts, welche beide Hälften beim Spiele auch wenigstens ziemlich schwer zu verbinden und gewisse Passagen, in welchen Töne bald aus dieser bald aus jener Region schnell mit einander abwechseln sollen, wie z. B. in diesem Satze:



fast gar nicht auszuführen sind. Wir kennen der Zeit nur einen Virtuosen, dem in dieser Hinsicht Nichts zu schwer, zur höchsten Verwunderung aller Sachverständigen Alles leicht ist, nämlich den, von Bärmann, Hermstedt u. A. allerdings in manchen anderen Dingen noch übertroffenen Klarinettisten Beerhalter (s. d.). Nicht selten pflegt man auch auf jeder Klarinette die erste Reihe der Töne (die Primtöne) das Chalumeau zu nennen (vielleicht wegen des einigermaßen an die Schalmei erinnernden, etwas schnarrenden Klanges der tiefsten Töne). Indessen bedeutet das Wort Chalumeau oder Cialumo in der Klarinettmusik gewöhnlich auch, daß die Noten um eine Octave tiefer gespielt werden sollen als ihre Figuren anzeigen. In dem Sinne ist das Wort gleichbedeutend mit all ottava bassa. Wo seine Wirkung aufhören soll, steht natürlich loco, oder auch, und was dann dasselbe anzeigt, Clarino, Clarinetto oder Clairon. — Die C-Klarinette ist die einzige, auf welcher ziemlich aus allen Tonarten gespielt werden kann; gleichwohl fällt auch auf ihr das Spiel in transponirten, mit mehreren Kreuzen oder Been versehenen Tonarten mehr oder weniger schwer. Hier ist es denn, wo man sich jener B-, A- 2c. Klarinetten bedient. Wir brauchen nach dem bereits oben Gesagten wohl nicht erst anzuführen, wie die vorgeschriebene C-Scala auf der B-, A- 2c. Klarinette klingt. Alle Noten für Klarinette sind in C geschrieben. Um aus B zu blasen, nimmt man die B-Klarinette, wo dann die Noten c d e f 2c. klingen wie b c d es 2c.; um Es zu erhalten, braucht man nur auf der B-Klarinette aus F zu blasen; um As zu erhalten aus B 2c. 2c. Auf diese und ähnliche Weise reichen die 3 in unsern Orchestern vorzüglich gebräuchlichen Klarinettarten, die C-, B- und A-Klarinette, hin, alle gebräuchlichen transponirten Tonarten hören zu lassen, ohne daß dem Spieler mehr als höchstens 2 Versetzungszeichen vorgeschrieben zu werden brauchen, wie folgende Tabelle näher ergiebt. Man spielt nämlich um C-Dur zu erhalten auf der C-Klarinette in C-Dur oder auf der B-Klarinette in D-Dur, um D-Dur zu erhalten auf der C-Klarinette in D-Dur oder auf der A-Klarinette in F-Dur, um Es-Dur zu erhalten auf der B-Klarinette in F-Dur, um E-Dur zu erhalten auf der A-Klarinette in G-Dur, um F-Dur zu erhalten auf der C-Klarinette in F-Dur oder auf der B-Klarinette in G-Dur, um G-Dur zu erhalten auf der C-Klarinette in G-Dur oder auf der A-Klarinette in B-Dur, um As-Dur zu erhalten auf der B-Klarinette in B-Dur, um A-Dur zu erhalten auf der A-Klarinette in C-Dur, um B-Dur zu erhalten auf der C-Klarinette in B-Dur oder auf der B-Klarinette in C-Dur, und um H-Dur zu erhalten auf der A-Klarinette in D-Dur. Nur um die, übrigens für dieses Instrument auch seltener vorkommenden Tonarten Cis- oder Des-Dur und Fis- oder Ges-Dur zu erhalten, muß noch ein Versetzungszeichen mehr zu Hülfe genommen werden, indem man nämlich im ersteren Falle auf der B-Klarinette in Es-Dur, und im letztern Falle auf der A-Klarinette in A-Dur bläst. Die gebräuchlichen Molltonarten lassen sich auf gleiche Weise

auf jenen 3 Klarinettarten hervorbringen. Um A-Moll zu erhalten, spielt man auf der C-Klarinette in A-Moll oder auf der B-Klarinette in H-Moll, um H-Moll zu erhalten auf der C-Klarinette in H-Moll oder auf der A-Klarinette in D-Moll, um C-Moll zu erhalten auf der B-Clarinette in D-Moll, um Cis-Moll zu erhalten auf der A-Klarinette in E-Moll, um D-Moll zu erhalten auf der C-Klarinette in D-Moll oder auf der B-Klarinette in E-Moll, um E-Moll zu erhalten auf der C-Klarinette in E-Moll oder auf der A-Klarinette in G-Moll, um F-Moll zu erhalten auf der B-Klarinette in G-Moll, um Fis-Moll zu erhalten auf der A-Klarinette in A-Moll, um G-Moll zu erhalten auf der C-Klarinette in G-Moll oder auf der B-Klarinette in A-Moll, und um Gis-Moll zu erhalten auf der A-Klarinette in H-Moll. Man bedarf also auch nur höchstens 2 Versetzungszeichen, nur für die seltenern Tonarten B-Moll und Es- oder Dis-Moll müssen 3 genommen werden, indem man im erstern Falle auf der B-Klarinette in C-Moll, und im letzteren auf der A-Klarinette in Fis-Moll spielt. Daß man die verschiedenen Tonarten auch noch auf manche andere als die hier in unsrer Tabelle vorgeschriebene Art erzielen kann, leuchtet dem denkenden Leser augenblicklich ein. Es-Dur z. B. kann auch auf der C-Klarinette und zwar geradezu in Es-Dur gespielt werden; G-Dur auf der B-Klarinette in A-Dur, C-Moll auf der C-Klarinette in C-Moll 2c., denn jede Klarinette hat eine vollkommene chromatische Tonleiter. Indessen ist unsere Spielart die gemein üblichere. Ob man eine andere wählen soll, entscheidet die Klangfarbe, die, wie gesagt, auf den verschiedenen Instrumenten sehr verschieden ist. Daher pflegt der Componist auch gleich vorzuschreiben, mit welcher Klarinette dieser oder jener Satz, dieses oder jenes seiner Klarinett-Werke vorgetragen werden soll. Dies ist ein großer Vorzug der Klarinette vor allen übrigen Blaseinstrumenten, der den noch ferneren weit überragt, daß man bei den verschiedenen Dimensionen des Instruments auch mit weit größerer Leichtigkeit aus allen Tonarten blasen kann als auf anderen Instrumenten. Niemals z. B. wird der Flötist, Oboist oder Fagottist in H-Dur, Fis-Moll oder Cis-Moll das leisten können, was der Klarinettist auf seiner A-Klarinette ganz bequem hervorbringt. Dem Tonsetzer werden dadurch Mittel zu einer gewissen schönen Mannigfaltigkeit von Effecten dargeboten, je nachdem er nämlich bald die weiche A-Klarinette, bald die derbe C-Klarinette anwendet, bald die zwischen beiden die Mitte haltende B-Klarinette; und es ist nicht zu leugnen, daß z. B. zu einem sanften Tonstücke aus A-Dur die sanften zarten A-Klarinetten sich wunderlieblich anschmiegen, während dieselben Töne, auf der C-Klarinette geblasen, durch die Derbheit ihres Klanges unangenehm vorschreien würden; und umgekehrt. Für diejenigen Tonstücke freilich, denen man etwa den entgegengesetzten Charakter geben möchte, ist das nun freilich wieder ein empfindlicher Verlust, indem der Tonsetzer z. B., wenn er gerade in A- oder E-Dur recht kräftig und derb auftreten möchte, an der für diese Tonarten bestimmten weichen A-Klarinette wenig Unterstützung finden würde. Er muß da sehen, wie er sich auf andere Weise aushilft. In der Partitur pflegen die Tonsetzer die Klarinettstimmen, wie schon angedeutet, gewöhnlich transponirt zu schreiben, d. h. sie schreiben zu einem Tonstücke z. B. aus Es die Stimme in F mit der Ueberschrift Clarinetto in B; doch findet man nicht selten auch, insbesondere in französischen Partituren, die Klarinettstimme überall in der Tonart des Stückes selbst geschrieben, und es ist der Willkühr des Spielers überlassen, ob er z. B. ein Stück aus F-Dur auf der C-Klarinette aus F- oder auf der B-Klarinette aus G-Dur spielen will; so wie er ein etwa aus

E-Dur gehendes Tonstück, dessen Klarinettstimme auch selbst in E-Dur geschrieben ist, entweder auf der C-Klarinette aus E-Dur, also mit 4 ✻, oder auf der A-Klarinette aus G-Dur spielen kann. Die erstere Schreibart hat die geringe Unbequemlichkeit, daß sie das Partiturlesen für Ungeübte einigermaßen erschwert; dagegen aber hat die französische Schreibart die für den Spieler ungleich größere Unbequemlichkeit, daß er, um etwa eine in E-Dur wirklich mit 4 ✻ geschriebene Stimme auf der A-Klarinette zu blasen, dieselbe sich im Baßschlüssel, jedoch um eine Octave höher, geschrieben, oder in dem sogenannten hohen oder französischen G-Schlüssel, indeß er, um eine in Es geschriebene Stimme auf der B-Klarinette zu spielen, sie sich im Altschlüssel, um eine Octave höher, vorstellen muß. Und dann ist auch die Willkühr, welche diese Schreibart dem Spieler läßt, selten von guten Folgen, indem dieser, ohne Rücksicht auf die Klangfarbe, natürlich dasjenige Instrument dazu wählen wird, auf welchem sich die vorgeschriebenen Noten am leichtesten ausführen lassen. — Im Orchester angewendet, wo sie jedoch den Umfang von e bis zum 3gestr. c niemals überschreiten sollte, wird die Klarinette wie die Flöte &c. durch eine erste und zweite besetzt (Clarinetto primo und Clarinetto secundo), welche beide sich dann zu einzelnen und gemeinschaftlichen Solos sehr gut eignen, da ihr Ton sehr ausfüllend ist. Sie können auch, sowohl eine allein, als beide zugleich, in der bloßen Begleitung, Töne sehr piano aushalten ohne an Effect zu verlieren. Darin unterscheiden sie sich gerade von der Oboe als Orchesterinstrument, welche ein pianissimo niemals aushaltend auszuführen vermag. Und was innerhalb jenes Tonumfangs liegt, darf, mit früher erwähnter Berücksichtigung, Alles für sie geschrieben werden. Der Weichheit ihres Tones wegen, behandelt man sie bei Vertheilung der Intervalle wie die Bratsche, jedoch wird die erste Klarinette häufig auch zur Verstärkung der Melodie gebraucht. Als Solo- oder Concertinstrument ist die Klarinette eins der schönsten und ausdrucksvollsten. Schubart nennt sie in seinen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" den Ton des empfindsamen Herzens, ein in Liebe zerflossenes Gefühl; und wahrlich! er hat nicht Unrecht, wenn er weiter behauptet, daß, wer die Klarinette seelenvoll spiele, gewissermaßen eine Liebeserklärung zu machen scheine dem ganzen menschlichen Geschlechte.

Der Erfinder der Klarinette — um nun auch, nach der technischen Beschreibung, zu der Geschichte des Instruments überzugehen — war der Flötenmacher Joh. Christoph Denner (geb. zu Leipzig 1655 und gest. zu Nürnberg 1707). Zwischen 1690 und 1700 brachte er das erste Exemplar davon fertig; ob es aber eine C-, B- oder A-Klarinette war, läßt sich nicht mehr ermitteln. Nur daß ist noch bekannt, daß seine ersten Klarinetten nur 7 Tonlöcher hatten nebst der a- und b-Klappe. Nachgehends fügte man die h-Klappe zu, da man vorher diesen Ton nur durch Nachlassung der Lippen und Zurückziehen des Schnabels aus dem Munde künstlich hervorbringen mußte. Dann wurde noch später die 2gestr. cis- oder des- und die es-Klappe zugefügt, welche der zu seiner Zeit sehr berühmte Instrumentenmacher B. Fritz († 1766) zu Braunschweig erfand. Die eingestr. cis- oder des-Klappe erfand nachgehends Lefevre; vermittelst ihrer kann auch das eingestr. gis oder as hervorgebracht werden. Hofmusikus Stadler in Wien machte 1801 an der Klarinette noch die Abänderung, daß er das unterste Ende, nämlich den Schalltrichter, verlängerte und seitwärts bog, wodurch er noch die 4 tieferen Töne der kleinen Octave dis d cis c gewann. Es scheint jedoch, als habe sich diese Erfindung nicht sehr verbreitet, da man nur wenige solcher Instrumente antrifft. Viel und wohl das Meiste

zur Verbesserung des Instruments hat der hochverdiente Iwan Müller beigetragen. Er erfand eine Klarinette mit 13 Klappen, auf der sich aus allen Tonarten bequem spielen läßt. Der vorzüglicheren Klangfarbe willen nahm er dazu die Dimension der B-Klarinette, und setzte unter die Klappen auch kleine elastische Ballen, wodurch bewirkt wird, daß das Loch völlig bedeckt ist, und beim Spiele gar kein Geräusch durch das Aufschlagen der Klappen entsteht (vergl. Leipz. musik. Ztg. 1817 pag. 713 ff.). 1814 zeigte er seine Erfindung im Conservatoire zu Paris. Dasselbe urtheilte darüber wie folgt: es lasse sich darauf wohl aus allen Tonarten spielen, jedoch nur in langsamen Gängen, und auch da nicht einmal völlig rein; auch würde durch die Einführung einer solchen Müller'schen Klarinette die oft so wirkungsvolle Mannigfaltigkeit wegfallen, welche aus der Verschiedenheit der Klangfarbe der verschiedenen Klarinetten entspringe etc. Natürlich mußte dieser Ausspruch, verbunden mit der gewöhnlichen Abneigung gegen jede Neuerung und die Mühe, sich auf einem solchen Instrumente gehörig einzustudiren, eine weitere Verbreitung des Müller'schen Instruments verhindern, und auch heutzutage noch haben sich unsere Klarinettisten noch nicht von jenen 3 verschiedenen Arten von Klarinetten losgesagt. Eine weitere Erfindung Müllers ist zunächst die Methode, das Blatt mittelst eines metallenen Bandes mit Stellschrauben auf den Schnabel zu befestigen, statt es, wie bisher, mühsam und unsicher durch Bindfaden darauf zu binden; und endlich die sogenannte Alt-Klarinette, welche auch tief F-Klarinette heißt, folglich mit kl. c anfängt, wie die Altviole, die sie auch beim Blasquartett ersetzt, da der Fagott, dem man zeither die Stimme des Tenors gab, in der eingestr. Octave zu matt und schwach gegen die Klarinette erscheint. Müller bildete das Instrument aus dem Bassethorn (vergl. Leipz. musik. Ztg. a. a. O.) Ein ähnliches Instrument, das man Klarinettbaß nannte, hatte früher schon (1793) Heinr. Grenser in Dresden gebaut. Sein Tonumfang war von H bis 3gestr. f. Viel neuer ist die Erfindung Jansens (Mitglied der opera comique in Paris), der bewegliche Rollen an den Klappen anbrachte, vermittelst welcher die Finger bequemer von einer Klappe zur andern gleiten können. Durch diese Vorrichtung wird unter Anderem auch der Vortheil gewährt, daß man die Töne a und h, e und fis, h und cis, f und as, c und es leicht an einander schleifen kann, was früher sonst gar nicht möglich war. c und es z. B. wird bequem gebunden vorgetragen, wenn man den rechten kleinen Finger aufhebt und zu gleicher Zeit die es-Klappe damit niederdrückt. Der Instrumentenmacher H. J. Ziegler in Wien hat eine Vorrichtung am Mundstücke der Klarinette angebracht, wodurch bei etwaigem Werfen des Schnabels das Blatt doch nicht aus seiner Lage kommt, was ein wesentliches Erforderniß zur vollkommenen Gleichheit der Töne ist. Durch die Feuchtigkeit beim Blasen quillt nämlich öfters das Mundstück an, und bringt dadurch das Blatt aus seiner gleichen Lage. Ziegler verhinderte dies durch ein Metallblättchen, das er unten auf den Schnabel befestigte. Friedr. Czermak in Prag hat dies nachgemacht, und beide Instrumentenmacher verfertigen jetzt ihre Klarinetten auf solche Art. In der Leipz. musik. Ztg. 1832 Nr. 40 werden zur Verhinderung jenes Uebelstandes die Schnabel von Elfenbein als noch zweckmäßiger empfohlen. In der neuesten Zeit hat W. Szalkiewicz, erster Klarinettist in der polnischen Oper zu Warschau, das Mundstück auch aus Glas verfertigt, und nach seiner Versicherung soll der Ton dadurch sehr gewinnen (s. Leipz. musik. Ztg. 1833 Intelligenzblatt Nr. VI.) — Unter den Virtuosen auf der Klarinette waren und sind wohl die be-

rühmtesten: Backofen, Bärmann, Barth, Baumgärtner, Bender, Beerhalter, Blatt, Crusell, Dacosta, Dobihal, Duvernoy, Friedlowsky, Frisch Gebauer, Göpfert, Hartmann, Hermstedt, Hesse, Hoffmann, Kleine, Caroline Krähmer, Lauterbach, Lefevre, Maurer, Meyer, Michel, J. Müller, Graf Oginsky, Purebel, Proksch, Rathe, Röser, Reinhardt, Roth, Schiek, Schott, Stadler, Tanne, Tausch, Graf Troyer, Wagner, Wipper u. A. — Die besten Componisten für dieselbe sind: Backofen, Bärmann, Blatt, Crusell, Duvernoy, Gebauer, Göpfert, Krommer, Lefevre, Lindpaintner, Michel, Purebel, Vanderhagen, C. M. v. Weber u. A. — Die vorzüglicheren Schulen besitzen wir von Abraham, Backofen, Blasius, F. S. Blatt, Demar, Fröhlich, Lefevre, Michel, J. Müller, Vanderhagen, Woldemar u. A. Wir sehen deutlich aus diesem Verzeichnisse, daß bei den Deutschen die Klarinette weit mehr als bei irgend einer andern Nation cultivirt worden ist und noch cultivirt wird. Das geben selbst die Franzosen zu (s. Fetis revue musicale 1827 Nr. 30 pag. 357).

Nun nur noch ein paar Worte über den Namen, das Wort Klarinette. Einige behaupten, es komme her von dem italienischen Chiarina, das Schallmey bedeute; allein das Diminutivum Clarinetto kann nicht von Chiarina herkommen, da es dann Chiarinetta heißen müßte. Auch wird Chiarina meistens durch Oboe übersetzt, und Lichtenthal verweist in seinem Dizionario di musica bei dem Worte Chiarina sogar auf Clarino die Trompete, Posaune. Wo nun aber der Stamm zu suchen ist, läßt sich nicht bestimmt entscheiden; da Clarinetto offenbar ein Diminutivum von Clarino ist, so gab man dem Instrumente wohl deshalb den Namen, weil man anfänglich in seinem Klange eine Aehnlichkeit mit dem Klange der höheren Trompetentöne fand, und vielleicht glaubte, dieser Aehnlichkeit halber es am passendsten eine kleine Trompete, ein kleines Clarino zu nennen. Doch bleiben auch noch manche andere Wege in dieser übrigens nicht sehr wichtigen Forschung offen. Im Italienischen heißt das Instrument il Clarinetto, demnach sollte es im Deutschen auch eigentlich heißen das Klarinett, und Viele sagen und schreiben auch so. Im Französischen heißt es la Clarinette, und so sagen denn auch mit uns die meisten Deutschen die Klarinette. Wie in manchen anderen Rededingen entscheidet auch hier der allgemeine Sprachgebrauch. Indeß ist Keines von Beiden eigentlich unrichtig, und wessen Ohr das Klarinett schöner, angenehmer klingt, der sage es. So schreiben auch Viele Clarinette, Andere mit uns Klarinette. Beides ist recht.

Klarinettist, Einer, der die Klarinette bläst, Klarinettvirtuos. S. den vorhergehenden Art.

Klassisch. Ursprünglich bezieht sich dieses Wort auf das Vermögen nach der von Servius Tullius gemachten Eintheilung des römischen Volks in gewisse Vermögensklassen, und bezeichnet Alles, was in die erste dieser Klassen gehört. Dann wird es aber auch in ästhetischer Beziehung gebraucht, und zwar von solchen Kunstwerken und Schriften, welche den Forderungen des Geschmacks, den eigentlichen Gesetzen der Kunst möglichst entsprechen und daher in ihrer Art musterhaft sind. Die Anwendung dieser allgemeinen Begriffsbestimmung des Klassischen auf die Musik insbesondere liegt zu nahe, als daß wir uns lange dabei aufzuhalten brauchten. Es ist ganz falsch und zeugt von einer völlig schiefen Auffassung des Begriffs, wenn man nur unter alter Musik klassische Werke der Tonkunst finden will, und der neueren alle Klassicität abspricht. Es klingt dies wahrlich nicht weniger lächerlich, als wenn man behaupten wollte, alle alte Musik sey klassisch, eben weil sie alt sey. Das Antike ist eben so wenig Bedingung

des Klassischen, als das Klassische jenem eigenthümlich angehören kann. Man sehe den Art. Antik. Freilich haben unsere Gelehrten das Prädicat „klassisch" insbesondere den Schriften der Griechen und Römer beigelegt und daher auch, in unschuldiger Pietät für das Alter, den Inbegriff derselben die klassische Literatur genannt, und so meinen denn auch Viele in der Kunst, und vornehmlich in der Musik, das Wort gebrauchen zu dürfen. Allein der lächerliche Wahn, der zu jener, doch auch blos leeren Sprachüblichkeit führte, giebt noch kein Recht, auch in der Musik ein ähnliches Vorurtheil herrschend oder wohl gar zur Regel werden zu lassen. Es giebt kein Volk, noch weniger eine Zeit, das und die nicht klassische Werke der Kunst aufzuweisen hätte, denn was dem Geschmacke und der herrschenden Kunstansicht eines Volkes oder einer Zeit am meisten entspricht, musterhaft erscheint, ist klassisch, in seiner Art natürlich. Unter den alten Musiken sind eben so wohl viele, die nichts weniger als klassisch sind, denn unter den neuen, und umgekehrt möchte wohl der Vorrang auf diese Seite fallen, denn unsere Vorfahren konnten noch bei Weitem nicht die Einsicht und Erfahrung in der Kunst besitzen, mit welcher wir schaffen. Den Entwickelungsperioden allenfalls läßt sich eigentliche Klassicität absprechen, denn in ihnen ist Alles noch im Werden und Ausbilden, auch der Geschmack, für den da, in solchen Zeiten, keine Norm gilt. Uebrigens lassen sich auch diese Entwickelungsperioden wieder weit weniger in der Kunst auffinden und bestimmen als in den Wissenschaften, und der Grundsatz steht daher immer fester hier, daß alle Zeiten und Völker ihre klassischen Kunstwerke haben. Als Grundprincip derselben verlangt Freiherr von Maltitz in seinem trefflichen Aufsatze über unsern Gegenstand (Leipz. allgem. musik. Ztg. 1835 pag. 838 ff.): vollkommene Schönheit des Stoffs und der Darstellung in der innigsten Durchdringung. Er hat unbestritten Recht, so bald er unter „vollkommener Schönheit der Darstellung" auch die ästhetische Wahrheit derselben begreift, was wir nicht bezweifeln, da in mancher Beziehung diese sich gar nicht trennen läßt von jener, und so bald er die Vollkommenheit der Schönheit mit dem Maaße mißt, das ihm der Zeitgeschmack eines Kunstwerks, auch eines musikalischen an die Hand giebt. Man vergleiche jenen Aufsatz. Allerdings können wir, die wir andere und zwar höhere Anforderungen an ein musikalisches Kunstwerk machen, als unsere Väter des 16ten und 17ten Jahrhunderts, selbst die dem Rufe nach besseren Werke aus dieser Zeit keineswegs mehr klassisch, d. h. klassisch in Beziehung auf unseren Zeitgeschmack, nennen; allein in Beziehung auf den Kunstgeschmack jener Zeit (s. auch den Art. Geschmack) können sie es dennoch seyn, in sofern sie nämlich Musterwerke ihrer Zeit waren, und ihre jetzige öffentliche Production ist, wenn von keinem andern, doch von einem bedeutenden historischen Interesse, in welchem wir denn auch, für unsern Zweck hier, zu der vergleichenden Ueberzeugung gelangen, daß ehedem besonders die contrapunktische Form es war, in welcher musikalische Kunstwerke zu dem Rufe der Klassicität gelangten, jetzt aber immer mehr die eigentliche Schönheit es ist und wird, welche die Werke in die erste Klasse stellt. Nach diesem Satze läge es uns nun zu bestimmterer Begriffsentwickelung ob, zu erklären, was wir unter Schönheit verstehen, was denn Schönheit „eigentlich" ist? der enge Raum aber gebietet, die Beantwortung dieser Fragen auf den besondern Art. Schönheit zu verweisen. — Daß man neuerdings auch immer mehr anfängt, jenes alte Vorurtheil über die Klassicität der Kunstwerke fallen zu lassen, beweisen die Programme der Concerte, welche vor-

zugsweise der Aufführung klassischer Musikwerke gewidmet sind, wie z. B. der Concerts spirituels in Wien, wo mehr als irgendwo das Klassische der Zeit zu Gehör kommt, ohne jedoch die Vortrefflichkeit des Alt-Klassischen zu verkennen. — Der Styl (s. d.) als solcher, das ist die Form, in welcher die Schönheit zu Erscheinung kommt, entscheidet nicht über die Klassicität eines musik. Kunstwerks, nur die Schönheit selbst. Eine komische Musik kann eben sowohl klassisch seyn als eine ernste, und eine Oper sowohl wie eine Messe, — wenn sie nämlich dem Geschmacke, der in solchen Gattungen von Musik herrscht, und den Gesetzen, die die Kunst selbst ihnen und ihrem ästhetischen Charakter gesetzt hat, entsprechen. Einen klassischen Styl giebt es daher in der Musik nicht, weil sich hier keine Klassicität der bloßen Form denken läßt. Die Redekünste, die auch eine Klassicität der Form anerkennen, unterscheiden sich darin von der Kunst der Musik, wie die Malerei von dieser wieder durch die Unwandelbarkeit ihres Princips des Klassischen, indem das eigentlich Schöne in ihr nicht den Veränderungen des Zeitgeschmacks unterworfen ist: ein klassisches Bildwerk für alle Zeit schön, also auch klassisch bleibt. Das jedoch nur im Vorübergehen. Dr. Sch.

Klaus, Joseph, der berühmte Organist, wurde geb. am 27. März 1775 zu Seitendorf bei Zittau. Sein Vater war ein Eisenhändler und Hechelmacher; seine Mutter, eine gebildete Schullehrerstochter, ertheilte ihm den ersten Unterricht im Lesen, Schreiben und in der Musik; dann unterrichtete ihn der Schulmeister Anton Kretschmer in Grunau bei Ostritz besonders im Orgelspiele und im Generalbasse. Schon in seinem 9ten Jahre spielte er beim Gottesdienste nicht ganz leichte Messen. Von seinem 11ten Jahre an besuchte er das Gymnasium zu Kommothau in Böhmen, und von 1791 — 1794 benutzte er auf der Universität zu Prag die Vorlesungen der philosoph. Facultät mit ausgezeichnetem Fleiße, ward auch Famulus der Bibliothekare Unger und Forthofer, die ihm Gelegenheit zu jeder wissenschaftlichen Fortbildung verschafften. Als am 28. October 1794 aber sein Vater starb, mußte er nach dem Willen seiner Mutter die Universität verlassen und das väterliche Geschäft übernehmen. Die ihm angeborne große Liebe zur Kunst und Wissenschaft blieb ihm jedoch auch dabei, und neben den mancherlei gelehrten Forschungen setzte er auch die Uebungen im Orgel- und Clavierspiele und seine theoretischen Studien eifrigst fort. Seine Umsicht und Tüchtigkeit in allen Fächern der Musik war bald so groß, daß er nicht allein das Orakel der ganzen Umgegend in Allem, was Musik betraf, wurde, sondern er that sich auch als trefflicher Mitarbeiter an musikalischen Zeitungen hervor, dem auch die Leipz. musik. Ztg. manchen gründlichen Aufsatz verdankt, wie z. B. über Seb. Bachs Opfer. Die Dispositionen von beinahe 370 Orgeln, die Erbauer und Baukosten von gegen 1130 Orgelwerken in und außerhalb Deutschland waren ihm bekannt, und 133 davon hatte er selbst gespielt. Sein Handelsgeschäft störte nicht die Arbeit des Gelehrten, diese nicht die Uebung des Virtuosen und diese endlich auch nicht die Studien und Arbeiten des Componisten. 1807 verheirathete er sich mit einer geb. Kretschmer aus Grunau, und er lebte in der Liebe, mit welcher er besonders der Musik stets ergeben blieb, glücklich bis in seine letzten Lebensjahre, die ihm schwere körperliche Leiden trübten. Er starb am 1sten März 1834. Von seinen vielen musikalischen Werken sind im Ganzen nur verhältnißmäßig wenige gedruckt. Für die Kirche schrieb er: 2 Regina coeli, 4 Salve regina, 1 Alma redemptoris, 4 Ave maris stella, 1 Veni sancte spiritus, 6 Offertorien, Discant-Arie in F, 2 Messen, 2 Missae pro defuncto in Es und D, 1 Requiem in H-Moll, 14 Psalmen, 2 Mag-

nificate, Stationes latinij idiomatis, 4 Cantato per la festa della Santissima Encaritia, 42 Grablieder (33 darunter mit Instrumentalbegleitung), 5 Lieder, 1 Trauermotette, 7 Copulationslieder, Sanctus et Pleni, ein 4stimmiges Pange lingua, 6stimmige Responsoria, einige Orgelvorspiele und Triello pour l'Orgue et Cor in Es; und für die Kammer 1 Cantate, 2 Cantatinen, 1 Canzonette mit Chor, 1 Operette, mehrere Clavier-Variationen, Sonaten für Clavier, Handstücke, Notturno für Horn und Streichterzett in G-Moll, Duo's und Trio's für Horn, auch ein Concert für Horn in B, 8 Märsche, 12 Polonaisen, mehrere Aufzüge und Intraden, in welchen allen sich die Ungeschminktheit seines Charakters, in der nicht selten hinreißenden Natürlichkeit des Gesanges eine künstlerische Anspruchlosigkeit sich kund giebt, wie wir sie nur selten bei Männern von solchen weit ausgedehnten Kenntnissen und vielseitigen Talenten, als an K. gerühmt werden müssen, antreffen.

Klausel, ist die Form, in welcher sich die verschiedenen Hauptstimmen bei einer Cadenz zum Schlusse neigen. Wir haben daher Discantklauseln, Altklauseln, Tenor- und Baßklauseln. Man vergleiche über alle die besonderen Artikel, und dann noch die Art. Cadenz oder Tonschluß.

Klaviatur, s. Tastatur.

Klaviaturbrett, Vorsetzbrett ist das quer über einer Tastatur auf seiner Unterkante stehende Brett, das, des schöneren Ansehens der Tastatur wegen, den nicht belegten Theil der Tasten (blinde Tasten) dem Auge verbirgt. An den Orgeln hat es noch den Zweck, daß es den aus dem Innern der Orgeln gewöhnlich kommenden Luftzug von Händen und Füßen abhält. Die Kante, mit welcher dies Brett nach den Tasten hin steht, die es nicht berühren darf, ist mit Einschnitten versehen, in welchen die kurzen Ober-Tasten sich bewegen. Es muß gehörig betucht werden, damit, wenn Tasten dagegen schnellen, kein klapperndes Geräusch gehört wird, durch Ausschweifung und Politur erhält es ein schönes Aeußere.

Klaviaturgehäuse, s. Registerschrank.

Klaviaturschrank, s. Registerschrank.

Klaviaturschweller, s. Crescendozug.

Klavier, Klavichord, Clavecin, ist ein besaitetes Tasteninstrument, welches zwar durch das, im Tone weit glänzendere Pianoforte jetzt fast allgemein verdrängt ist, aber so viel eigenthümliche Schönheiten besitzt, daß es verdient, hier näher beschrieben zu werden. Der Ton des Claviers ist zwar sehr schwach, so schwach, daß ein mäßiges Geräusch denselben gänzlich zu verdecken schon im Stande ist; darum eignet es sich nur zum Gebrauche in geräuschloser, stiller Einsamkeit; demselben kann aber hier, durch die besondere Schönheit des Klanges, wahre Sphären-Musik entlockt werden, zumal da dasselbe ganz außerordentliche Modificationen des Vortrags gestattet, und, seiner Eigenthümlichkeit gemäß, gut behandelt, außerordentlich zu rühren und zu ergreifen im Stande ist. Koch nennt es daher treffend: Labsal des Dulders und des Frohsinns theilnehmender Freund. Freilich muß das Klavier sehr vorzüglicher Art seyn, wenn es das leisten soll, was so eben von demselben ausgesprochen ist. — Dies Instrument, wie es zur Zeit seiner höchsten Blüthe, d. h. zu Ende des vorigen Jahrhunderts, gestaltet war, besteht in einem tafelförmigen Kasten, in der Regel von Tannenholz, dessen Länge etwa 5 Fuß 9 bis 10 Zoll, dessen Breite 1 Fuß 9 Zoll und dessen Höhe etwa 7 Zoll beträgt. Dieser Kasten, wie beim Fortepiano auf Füßen oder auf einem besondern Ge-

stelle ruhend, ist in zwei, nicht ganz gleiche Räume getheilt, von denen der größere, linker Hand befindliche, die Tastatur und die Anhängeleiste der Saiten enthält; der kleinere, auf der rechten Seite befindliche, den Resonanzboden, den Steg und am äußersten rechten Ende den Stimmstock. Damit das Instrument dem Drucke der Saiten den gehörigen Widerstand leisten kann, sind auch hier, wie beim Fortepiano (dessen innere Construction überhaupt der des Klaviers sehr ähnlich ist) Streben zwischen dem Stimmstocke und der Anhängeleiste, so wie der linken Seitenwand auf dem Boden des Kastens angebracht. — Die Anhängeleiste befindet sich der Klaviatur gerade gegenüber, an der hintern Wand des linken Raumes und ist bei den Baßsaiten, also auf der linken Seite, breiter und stärker als bei den Discantsaiten rechter Hand. Der Steg ist wie beim Fortepiano, beinahe in Form eines gezogenen lateinischen S gebogen. Der Stimmstock, bei den tiefern Tönen in gleicher Stärke an der rechten Seitenwand fortlaufend, biegt sich bei den höhern Tönen in einem stumpfen Winkel nach der linken Hand zu. Der Resonanzboden, gleichfalls mit schwachen Rippen und Gegenstegen versehen, muß mit der größten Sorgfalt gearbeitet seyn und enthält sehr häufig zur Schallverstärkung niedlich verzierte Schalllöcher. Der Saitenbezug, zweichörig, und von Messingdrath, ist schwach und geht von Nr. 4[0] bis zu Nr. 6 oder 7. Die Saiten der tiefsten anderthalb Octaven sind besponnen, meistens mit Silberdrath oder auch mit Messingdrath von Nr. 9 bis 14. Die Saitenwirbel sind diesem Bezuge angemessen, also schwach. Unmittelbar vor der Anhängeleiste sind die Saiten mit schmalen Tuchstreifen durchflochten, im Basse breiter als im Discant, was auf den Character des Tones einen außerordentlichen Einfluß hat. Ohne dieses Geflecht ist der Ton durchaus schlecht und kesselartig. Die Tasten haben am hintern Ende als Verlängerung kleine Platten von Fischbein oder hartem Holze, welche in, unter der Anhängeleiste befindlichen Scheiden laufen, damit sie eine feste Lage haben und nicht an einander klappen können. Nahe vor dem Geflechte befinden sich in den Tasten etwas über einen Zoll lange und oben etwas breite Messing- oder Eisenstifte, die Tangenten. Durch Berührung der Saiten vermittelst der Tangenten wird nun der Ton hervorgebracht, welcher längere Zeit fortklingt, wenn die Tangente fortfährt die Saiten zu berühren. Die Stärke des Tones hängt von der Stärke des Drucks der Tangente gegen die Saiten ab, und kann daher gleich nach dem Anschlage noch angeschwellt, aber auch abgeschwellt werden. Daher eignet sich dieses Instrument, wie kein einziges besaitetes Tasteninstrument, zum gebundenen und getragenen Spiele. Die Saiten erklingen jedoch nur von dem Anschlagepunkte der Tangente bis zum Stege, daher vermindert sich bei gleicher Spannung der Saite die Höhe und Tiefe des Tons, je mehr man diesen Anschlagspunct dem Stege nähert oder davon entfernt, also den klingenden Theil der Saite verkürzt oder verlängert. Demnach kann man auch wohl die Tangenten zweier Nachbartasten an ein und dasselbe Saitenchor anschlagen lassen, obgleich dies mit Recht für eine fehlerhafte Einrichtung angesehen wird. Ein gutes Klavier muß daher bundfrei (s. d.) seyn, d. h. zwei verschiedene Tasten dürfen kein gemeinschaftliches Saitenchor haben. Die Tasten dürfen beim Anschlage nicht zu tief fallen; aber auch ein zu flacher Anschlag ist auf der anderen Seite nicht gut Soll der Anschlag gut seyn, so muß man unter den Fingern die Elasticität der Saiten fühlen, und ein Instrument ist um so besser, je mehr dies der Fall ist. Im Moment des Anschlages darf übrigens kein unangenehmes Geräusch entstehen, welches in der Regel durch eine Reibung der Tangente an der

Saite bei einem zu starken oder zu gespannten, straffen Bezuge verursacht wird. Der Ton muß bei der leisesten Berührung der Tangente mit der größten Klarheit ansprechen, und beim fortgesetzten Drucke lange fortballen. Jedoch darf der Druck nicht zu stark seyn, denn da durch erhöheten Druck die Saite eine größere Spannung erhält, so wird der Ton dadurch auch höher; übrigens werden auch bei einem zu starken Drucke die Saiten leicht zersprengt. Daß natürlich bei allen diesen Eigenthümlichkeiten das Instrument eine ganz andere Behandlungsweise, eine ganz andere Spielart verlangt, als andere Tasteninstrumente, z. B. das Fortepiano oder die Orgel, ist leicht zu begreifen. Die besten Anweisungen das Klavier zu spielen, finden wir in C. Ph. Em. Bach's „Versuche über die wahre Art das Klavier zu spielen" und in D. G. Türk's Klavierschule. Der Umfang des Klaviers in seiner Blüthenperiode ist fünf Octaven, vom Contra F bis zum dreigestrichenen f. Jedoch finden wir auch Klaviere aus neuerer Zeit mit fünf und eine halbe und mit sechs Octaven. Jetzt werden nur noch selten Klaviere angefertigt. Ueber die Zeit der Erfindung des Klaviers haben sich bis jetzt noch keine bestimmten Nachrichten auffinden lassen. Daß sie sich bis tief ins Mittelalter hinein erstreckt, ist gewiß, daß aber Guido von Arezzo, wie hin und wieder geschrieben steht, der Erfinder sey, ist nicht wahr. Dem Guido wird insgemein die Erfindung des Spinetts (s. d. A.) zugeschrieben, eines Instruments, welches vom eigentlichen Klaviere sehr verschieden ist, indem bei demselben, wie bei dem Kielflügel, die Saiten durch Kielfedern geschnellt werden. Das Klavier ist ohnstreitig weit später erfunden. Im siebzehnten Jahrhunderte fing es an, in allgemeine Aufnahme zu kommen und das ganze achtzehnte Jahrhundert hindurch, und selbst noch im Anfange des neunzehnten, war es, wie jetzt das Fortepiano, das Lieblingsinstrument der Dilettanten und genoß bei weitem den Vorzug vor dem Kielflügel. Um den Ton zu verbessern und namentlich zu verstärken, hat man zu allen Zeiten Veränderungen mit diesem Instrumente vorgenommen. Keine einzige derselben ist aber ganz allgemein geworden. Die wichtigste Veränderung der Art verdanken wir dem berühmten Orgelbauer Gottf. Silbermann zu Freiberg im Königreiche Sachsen, welcher ein klavierartiges Instrument erfand, dem er den Namen Cembal d'Amour (s. d.) gab. H.

Wahrscheinlich leitet das Klavier seinen Ursprung von dem in frühesten Zeiten üblichen Monochord her. Anfangs hatte es nur 20 Claves, worunter von den abhängigen Tönen nur b und eingestr. b, die übrigen waren alle in C-Dur diatonisch. Daß schon zu Anfange des 16ten Jahrhunderts Klaviere gebräuchlich waren, beweisen die Spiele des Orlandus di Lassus, in welchen die Gesangstücke auf Klavieren begleitet wurden. Der erste Erbauer eines bundfreien Klaviers (s. Bund) war Daniel Faber. Der Orgelbauer Gottfr. Silbermann verfertigte früher die besten Klaviere, Bach in Hamburg besaß eins von ihm, das er 50 Jahre benutzt hat. Carl Lemme in Braunschweig baute auch oval runde Klaviere mit gepreßtem Resonanzboden. In der neueren Zeit waren besonders Krämers Klaviere in Göttingen berühmt. Viele unserer älteren und besseren Meister in der Tonkunst zogen das Klavier dem Pianoforte lange weit vor, so Türk, selbst Beethoven, der nicht mit Unrecht behauptete, nur auf dem Klaviere habe man, unter den Tasteninstrumenten, den Ton ziemlich ganz in seiner Gewalt. Neuester Zeit freilich, wo die musikalischen Ohren durch Lärm aller Art verwöhnt sind, wollen leider nur noch sehr Wenige etwas von dem kleinen Clavichord wissen. d. Red.

Klavierauszug heißt bekanntlich die Einrichtung eines für mehrere Instrumente, oder für Gesang mit Begleitung von Instrumenten componirten Tonstücks zum Vortrag auf dem Klaviere oder Fortepiano. I. Man ist schon ziemlich früh im achtzehnten, wenn nicht bereits im siebzehnten Jahrhunderte zu diesem Hülfsmittel gekommen, beliebte Opern und Oratorien den Kunstfreunden und Sängern leichter und wohlfeiler zugänglich zu machen. Meistens gab man Anfangs nur die Sologesänge, allenfalls von einem besonders beliebten und melodiösen Chor die Oberstimme, oder die beiden obern. Die Begleitung (also der eigentliche Klavier-Auszug) beschränkte sich auf einen dürftig bezifferten Baß, allenfalls in Ritornellen und an einzelnen Punkten mit der ersten Geigenstimme bereichert. Von dieser Beschaffenheit kennen wir Klavierauszüge von Lully's Opern, dann später von Händel'schen Oratorien (namentlich dem Messias) Hasse'schen und Graun'schen Compositionen, selbst noch von Hiller'schen Singspielen, und Arrangements Händel'scher Oratorien (z. B. des Judas Makkabäus), von Reichardt'schen Werken u. s. w. Erst gegen das Ende des vorigen, und im Laufe des jetzigen Jahrhunderts haben die Klavierauszüge eine befriedigendere Gestalt angenommen. Wer übrigens die Opern des achtzehnten Jahrhunderts (besonders der ersten Hälfte) und die in gleicher Weise behandelten Sologesänge der Oratorien und Cantaten kennt, wird die dürftige Gestalt der alten Klavierauszüge nicht zu unbefriedigend finden. Denn die Partitur zeigte fast durchgängig auch nicht mehr, als eine drei- oder zweistimmige einfache Begleitung mit figurirten Ritornellen für die erste Violine; ja, sie beschränkte sich oft auf eine einzige Violine mit Baß, und überließ die Ausfüllung der meistens sehr einfachen, wo nicht armen Harmonie dem Generalbaßspiel am Flügel, das jeder halbweg gewandte Dilettant aus den wenigen Ziffern und der Singstimme mit Baß schon so ziemlich errathen konnte. — II. Die Klavierauszüge haben unermeßlich viel zur Ausbreitung musikalischer Bildung gethan, indem sie theure Partituren, deren Lesung und Spiel nicht ohne umständliche Vorbildung gelingt, in leicht zugänglicher Form ersetzten, und Werke, die die Mehrzahl der Kunstfreunde verhältnißmäßig zu selten in ihrer Vollständigkeit (mit Orchester) hört, zu wiederholter leichter Ausführung ihnen in die Hände gab. Doch hat diese Wirksamkeit auch ihre Schattenseite. Mit der Vervielfältigung wird der Tiefe der Wirkung Eintrag gethan; denn unmöglich kann ein Werk, das uns schon am Klavier familiär geworden ist, nachher bei voller Aufführung noch den tiefen Eindruck machen, den der Componist durch die Vereinigung aller Mittel in Einen Moment hätte hervorbringen können. Dabei hatte die Verbreitung der Opernmusik die Folge, daß vollends das Volkslied, der natürliche Herzensgesang, verdrängt wurde und an die Stelle reingemüthlicher Gesangesfreude oft nur künstlich eingelerntes oder abgerichtetes Singen trat; endlich verbreitete sich durch die Klavierauszüge eine Masse schlechter Opernmusik und verdrängte die bessere Kammermusik blos durch den Beistand der Erinnerung an die Gesammtwirkung im glänzenden Opernsaale, oder durch die Mode. Es bleibt unter diesen Umständen nur zu wünschen, daß die Klavierauszüge selbst so viel als möglich der allgemeinen Kunstidee und der besondern Tendenz jedes Werkes entsprechen. — III. Die Aufgabe des Klavierauszugs ist nun, vom Original ein möglichst getreues Abbild zu geben. Hierzu ist vor Allem 1) Vollständigkeit erforderlich. Nicht blos die etwaige Hauptmelodie und die Harmonie im Allgemeinen, sondern das ganze Stimmgewebe muß so viel wie möglich festgehalten werden, also bei Instrumentalwerken wo möglich alle Stimmen, bei Gesangwerken die

Instrumentalparthie. — Wo nun diese Vollständigkeit (wie besonders in neueren Werken seit Haydn und Beethoven) unmöglich erscheint, muß 2) erwogen werden, welche Stimmen zu vereinigen, welche mit der geringsten Einbuße ganz wegzulassen sind. Hier ist zunächst auf Beibehaltung der inhaltvollsten Stimmen und einer nicht zu leeren Harmonie zu sehen; bei der Begleitung mehrstimmiger Gesangstücke darf bisweilen die Vollstimmigkeit der Masse der Sänger überlassen und damit Raum und Hand zur Zufügung obligater Begleitungsstimmen gewonnen werden (eine bei Seb. Bach'schen und Beethoven'schen Werken oft unvermeidliche Einrichtung), wiewohl es im Allgemeinen rathsamer erscheint, schon der Klavierbegleitung, ohne Rechnung auf die Singstimmen, vollständigen Satz zu zuertheilen. — Man verzichtet sogar 3) freiwillig auf diese Vollständigkeit, wenn sie verhindern sollte, daß eine im Orchester deutlich hervortretende Hauptstimme auch auf dem Fortepiano genügend wirken könnte. So bringt z. B. im Orchester die Violin= oder auch eine obligate Violoncellstimme leicht aus der darüber hinliegenden Blasharmonie hervor, die auf dem Klaviere, wenn man alle umgebenden Nebentöne beibehalten wollte, an Klarheit und Kraft verlieren würde. Allerdings soll auch bei dem Streben nach Vollständigkeit besonnene Rücksicht auf die Schwierigkeit der Ausführung genommen werden, da bei der Mehrzahl der Klavierauszüge=Brauchenden nicht Virtuosität und vielleicht noch weniger Fertigkeit im vielstimmigen, wohl gar gebundenen Spiele vorausgesetzt werden kann. Nur darf man hier nicht zu nachgiebig gegen die Wünsche allzubequemer Dilettanten und allzu gewinnsüchtiger Verleger seyn; das Klavierspiel ist ja in unserer Zeit so weit ausgebildet, daß ein nicht unbesonnen erschwerter Klavierauszug schwerlich der fähigen Spieler ermangeln wird. — Oft ist übrigens eine geschickte Verlegung oder Aussparung der Nebenstimmen genügend, Hauptparthien unverkümmert neben der Vollständigkeit zu erhalten. — Bis hierher ist die genaueste Beibehaltung des Partitur=Inhaltes leitende Rücksicht gewesen. Nun aber muß noch 4) bedacht werden, daß dieselbe auch im Einzelnen der Stimmen weder immer möglich, noch stets genügend ist. Gewisse Figuren anderer Instrumente, z. B. des Streichorchesters (oder die langaushaltenden Töne der Bläser) sind auf dem Fortepiano theils unausführbar, theils ohne Wirkung, oder doch von anderer oder geringerer. Es müssen also an ihre Stelle andere Figuren treten; man muß dieselbe Wirkung mit andern Mitteln erzielen, wie etwa auch der Uebersetzer aus fremden Sprachen die Worttreue bisweilen aufgeben muß, um den Sinn zu bewahren. Ferner können wenige Töne starker Orchesterinstrumente eine Kraft ausüben, der nur die vollste Massenwirkung des Fortepiano einigermaßen zu entsprechen vermag; und wiederum ist das vollstimmige Orchester eines Piano (im Verhältnisse zu seinem Forte) fähig, das auf dem Fortepiano schlechterdings nur durch Minderstimmigkeit (etwa in weiten sorgsam gewählten Harmonielagen) darstellbar ist. Hier wird ein geistreicher, die Wirkungen von Orchester und Fortepiano genau kennender, das zu übertragende Kunstwerk begreifender Arbeiter zwischen Buchstaben und Sinnestreue, zwischen Kleben am Materiellen des Originals und zu abschweifender Umänderung, Mittelweg und Aussöhnung zu suchen haben; eine oft sehr schwierige, und einen wirklichen Künstler fordernde, aber (Liebe zum Werk vorausgesetzt) auch dankbare Aufgabe. — IV. Noch wollen wir schließlich die famösen Klavierauszüge ohne Worte perhorresciren, die Gesangstücke in unzulängliche und unverständliche Instrumentalstücke verwandeln und verderben. Aber was vermag ein Protest gegen Geldspekulation? ABM.

Klavierschule, 1) als Lehrbuch des Klavierspiels, s. Fortepiano u. Klavier; 2) als Unterrichtsanstalt, Schule, in welcher das Klavierspielen gelehrt wird, s. Institut und Musikschule.

Kleeberg, Christian Gottlieb, geboren den 12ten April 1766 in Gautsch bei Leipzig, wo sein Vater Gastwirth war, gestorben den 13ten Junius 1811 als Organist zu Gera. Auf der Universität Leipzig, wo er sich der Theologie widmen sollte, beschäftigte er sich mit besonderer Vorliebe mit Musik, vorzüglich mit Clavier- und Violinspiel, in welchem letzten er für die damalige Zeit ziemlich Ausgezeichnetes leistete. In Leipzig verband er sich mit drei Musikfreunden: Reuter, Wagner und Fournes, zu einem Streichquartett, welches sich bald auf Reisen begab, um mit den damals so beliebten Pleyel'schen Compositionen aufzutreten. Nachdem sie das an einigen Orten, z. B. Altenburg, Gera, mit Beifall gethan, wurde, indem sie von letzterer Stadt aus das nahegelegene Städtchen Weida, Wagner's Geburtsort, besuchten, weil diesem das dasige Cantorat übertragen wurde, der Quartettbund zerrissen. Reuter, der zweite Violinist, wurde nach Polen verschlagen; Kleeberg, der erste, beschäftigte sich noch, nebst Fournes (s. Supplementband), eine Zeitlang in Weida mit Musik-Unterricht, und wurde endlich 1790 als Organist nach Gera berufen, wo er besonders als geschickter Violinist und Clavierspieler mit Eifer für das Musikwesen wirkte. Eine von ihm verfaßte Oper machte wenig Glück und drang nicht über Gera hinaus. Mehr Beifall fanden seine Claviercompositionen, von welchen mehrere, z. B. ein Concert, einige Sonaten, Lieder &c., im Drucke erschienen sind. Als Orgelspieler war er nicht ausgezeichnet, aber als angenehmer Gesellschafter und geschickter Musiklehrer sehr beliebt. K. S.

Klein, Christian Benjamin, geb. zu Steinkunzendorf bei Rudolstadt am 14. Mai 1754, und gest. den 17. September 1825 zu Schmiedeberg, woselbst er beinahe ein halbes Jahrhundert über den Organistendienst nebst dem Cantorat bekleidet hatte, nachdem er früher, 1771, Chorpräfect in Jauer, und 1775 zweiter Organist zu Schweidnitz gewesen war. Seine gründliche musikalische Ausbildung verdankte er vorzugsweise dem würdigen Cantor Gebauer in Landshut, und er genoß als Praktiker und Theoretiker einen solchen weitverbreiteten Ruf, daß er sogar 1815 nach Berlin eingeladen wurde, um in der dortigen Marienkirche vor einer ansehnlichen Versammlung seine eminente Meisterschaft auf der Orgel zu erproben. In seinem zahlreichen handschriftlichen Nachlasse fanden sich mehrere Trauungs-Motetten und Cantaten, Heilig, ein männerchöriger Charfreitags-Gesang, Neujahrs- und Begräbniß-Arien, „Anleitung zum Generalbaßspielen," „Theorie der Fuge," nebst der Lehre von den Imitationen, Canon's und dem doppelten Contrapunkte, ein vierstimmiges Choralbuch, viele einzelne Gesänge, canonische Ausarbeitungen, Fugen-Themate u. A. 81.

Klein, Carl August Freiherr von, geb. im Jahre 1794 unweit Mannheim, erhielt seine erste Ausbildung in genannter Stadt unter der Leitung seines Vaters, des als Dichter, Schriftsteller und Beschützer der schönen Künste bekannten königl. Bayerischen geheimen Rathes Freiherrn von Klein. Frühzeitig ward von seinem Vater der Sinn für höhere Dichtkunst in ihm erweckt, so daß er schon als Knabe mit den vorzüglichsten Werken der lateinischen, französischen und deutschen Literatur vertraut wurde, und dadurch eine, bei seinem Alter selten zu findende Beurtheilungskraft erlangte, durch welche er das Vertrauen seines Vaters dermaßen

gewann, daß ihm dieser jeden Morgen seine neuesten poetischen Geburten zu beurtheilen gab. Außer dieser Fähigkeit entwickelte sich auch zugleich in ihm eine unverkennbare Anlage zur Musik und eine große Liebe zu Allem, was in die Natur eingreift. Aus letzterer gingen später der Landschaftsmaler, der Beobachter mikroscopischer Gegenstände und der leidenschaftliche Freund von Naturgeschichte, Physik, Geologie und Astronomie hervor. Wenn es einen Grund hat, daß Musik und Architektur so nahe mit einander verschwistert sind, so bewährt sich dies auch bei Klein, welches seine Details vom Straßburger Münster und ähnliche Gegenstände, die er gezeichnet, beweisen. Die Musik erwachte in seinem sechsten Jahre, wo er das Pianoforte zu lernen anfing. Im ersten halben Jahre phantasirte er bereits Walzer und lernte bei dieser Gelegenheit aus dem Munde seines Vaters zum ersten Male, daß man dies componiren nenne. Einen dieser Walzer brachte er ein Jahr nachher zu Papier. Man erkennt in diesem Versuche beim ersten Blicke eine schon frühe Neigung und Vorliebe zum Seltenen und Ungewöhnlichen, welches vielleicht eine nachtheilige Wendung hätte nehmen können, wäre der junge Anfänger nicht noch zu rechter Zeit auf das Klassische aufmerksam gemacht worden. Im 7ten Jahre schrieb er eine Sonatine, späterhin noch mehrere solche und Lieder, zu welchen sein Vater ihm den Text dichtete. Gegen 1809 versuchte er ein Gedicht seines Vaters: „Aufruf zum Lebensgenusse," als Melodram zu behandeln. Der damals noch in Mannheim angestellte bekannte Gottfr. Weber, welchem dies zu Ohren kam, interessirte sich für den jungen Menschen und erbot sich, ihm die ersten Grundlagen zur Kenntniß der Composition beizubringen. Kleins schwächliche Gesundheit jedoch hinderte ihn sehr, dieses Studium anhaltend fortzusetzen. Es entwickelten sich die ersten Symptome einer fürchterlichen Krankheit, der Epilepsie, eines Erbtheils seiner schwächlichen Mutter, auf welche die Schrecken des Krieges gerade zu der Zeit, als sie ihren Sohn gebahr, gefährlich gewirkt hatten. Als er 1810 seinen Vater verlor, zog er zu einem Oheim nach Mainz. Hier setzte er seine Studien in der Composition bei Zulehner fort, welchem er besonders die Kenntniß des Rhythmus und Periodenbaues verdankt, und bildete sich nachher durch das Studium der klassischsten Werke und verschiedener Theorien allein aus. Er erlangte das 18te Jahr als obige Epilepsie zum Ausbruche kam, drei Jahre immer zunahm, endlich aber durch das Sedum acre (Mauerpfeffer) gehoben wurde. Die Nachwehen quälten indeß den Genesenen noch lange Zeit nachher und eigentlich verdankt er seine gegenwärtige Gesundheit blos, auf eigene Beobachtungen gegründeten, Regeln, die er streng befolgt. Jeden günstigen Augenblick während dieser traurigen Epoche benutzte er indeß doch zu seinen Lieblingsbeschäftigungen, das Studium der Sprachen ausgenommen, wozu sein Gedächtniß zu sehr geschwächt war, denn er konnte oft erst nach langer Besinnung die gewöhnlichen Ausdrücke in seiner Muttersprache finden. In dieser traurigen Zeit kam ihm sein Tagebuch sehr gut zu statten, welches er seit 1809 führte und noch immer fortsetzt. Außer dem, was auf seine Lebensverhältnisse, Beschäftigungen 2c. Bezug hat, enthält es eine große Anzahl von Beobachtungen, so wie auch von Bemerkungen und Kritiken über Alles, was er gesehen und gehört. Im Jahre 1817 besuchte er Paris, wo er den großen Mehul kennen lernte, welcher, nach Durchsehung eines seiner Versuche, durch die Worte: „Sie werden sich einen Namen machen!" ihn dermaßen anfeuerte, daß von diesem Augenblicke an er mit mehr Eifer als je die Composition fortsetzte. Späterhin weckte ihn ein sehr schöner, in der Beurtheilung eines seiner Violinquartette

die höchste Achtung vor ihm aussprechender Brief, vom noch größeren Beethoven aus einer Art von Muthlosigkeit, in die er versunken war, weil er bemerkte, daß Alles darauf hin zu arbeiten anfing, durch Herabwürdigung seiner Versuche ihn zu kränken und dies sogar in öffentlichen Blättern. Zu dieser Zeit hatte er meistens Claviercompositionen mit und ohne Begleitung geschrieben und sich an Quartetten versucht, welchen aber noch der Fluß der Stimmen und deren interessante Verwebung fehlte, auf welche Beethoven ihn aufmerksam machte. Der als Tonsetzer gepriesene Hanny gab ihm nachher den wahren Aufschluß hierüber. Klein studirte dann Partituren und wagte sich allmählig an immer größere Werke. Die günstigen Urtheile eines v. Mosels, eines Ferdinand Ries und anderer ausgezeichneter Männer, spornten ihn dabei immer mehr an. Zu seiner letzten Ausbildung trug auch viel ein gediegener Kenner, Gelehrter und Componist bei: R. Z. Pearsall de Willsbridge, esquire, der seinen Freund Klein auch mit den älteren, großen und herrlichen Werken des Kirchenstyles bekannter machte. — Von Kleins Compositionen sind bereits gestochen: Klaviersonate aus F=Dur mit Violinbegleitung, Klaviersonate aus Es=Dur mit Violinbegleitung, Frühlingsphantasie für das Pianoforte, ein Klavierauszug seiner Ouverture zum Trauerspiele Othello, einige Lieder, ein Trio aus A=Dur für Clavier, Violine und Cello. Noch Manuscript sind: Symphonie für großes Orchester aus C=Dur, eine dito aus Es=Dur, Ouverture zum Trauerspiele Othello für großes Orchester (welche bereits in Berlin eingeführt ist), eine Concertouverture für großes Orchester, 7 Violinquartette, 1 Trio für Violine, Alto und Cello; 3 Claviersonaten aus F=Moll, A=Dur B=Moll; 1 Claviersonate à 4 mains aus D=Dur; 1 große Romanze „Ubald's Liebeskampf" mit Begleitung des Orchesters; eine Sammlung von Liedern und verschiedene andere Werke. Die Aquarelmalerei betrieb Klein mit demselben Eifer wie die Musik. Der Oelmalerei zog er sie vor, weil er sie für geeigneter hielt, eine täuschende Nachahmung der Natur, besonders in den Fernen und Mittelgründen, hervorzubringen. Er gab auch einige darauf bezügliche Werke heraus, die von Malern und Malerei=Liebhabern sehr werth geschätzt werden, aber nicht uns hier angehen. Eine andere Liebhaberei Klein's, die hier noch erwähnt werden muß, ist das literarische Fach, in welchem er meistens Aphorismen, Recensionen und auf Wiederherstellung des guten Geschmacks in der Musik zielende Satyren und Epigramme schrieb, die großen Theils in mehreren Journalen, öfters unter fremden Namen, eingerückt stehen. †b.

Klein, Bernhard, geboren 1794 zu Cöln, gestorben 1832 am 9ten September zu Berlin, ist einer der ausgezeichnetsten Musiker der neueren Zeit, und unstreitig der gediegenste Kirchencomponist derselben. Bevor wir diesen in künstlerischer Beziehung vielfach höchst merkwürdigen Genius einer schärferen Analyse unterwerfen, die von seinem Charakter überhaupt gar nicht getrennt werden kann, weil sich bei ihm mehr als irgendwo Leben und Kunst aufs Innigste verschwistern, wollen wir die äußerlichen Umstände seines Lebenslaufes voranschicken. Er war der Sohn eines nicht ganz unbemittelten Bürgers in Cöln, welcher eine Weinwirthschaft besaß. Die Eltern hatten den Knaben Anfangs zum geistlichen Stande bestimmt, allein seine entschiedene Neigung zur Musik und die Aussicht, daß derselbe durch diese Kunst schneller seinen Lebensunterhalt verdienen könnte, waren bei den eingetretenen schweren Kriegszeiten und der sich mehrenden Familie hinlängliche Motive, jenen ersten Vorsatz aufzugeben und ihn der Musik zu widmen. Die ersten Jahre verflossen ihm ziemlich trüb, da er wenig guten

Unterricht genoß (derselbe beschränkte sich auf die Unterweisungen eines musikverständigen Geistlichen, der meist nur die Arbeiten des Knaben durchsah), sich durch eigenes Studium forthelfen mußte und bald gezwungen war, selbst als Lehrer sein Fortkommen zu suchen: ein Verhältniß, das für seinen edlen, hochstrebenden Geist sehr viel Drückendes haben mußte. Wie man weiß, ist die Bildung unserer Wohlhabenden nicht durchgängig so weit gediehen, daß sie das höhere Streben eines Aermeren und Abhängigen erkennen und gebührend achten sollten. Indessen entwickelte sich das Talent Kleins so entschieden, daß die Familie alle Mittel daranzusetzen beschloß, ihm eine höhere Ausbildung geben zu lassen, als Cöln ihm gewähren konnte. Das Jahr 1812 wurde ein entscheidendes für sein Leben: einmal dadurch, daß durch die Verwendung einer Dame beim Präfekten zu Aachen, dem aus der Revolutionsgeschichte rühmlichst bekannten Alexander Lameth, die Conscriptionspflichtigkeit von ihm abgewendet wurde; und zweitens dadurch, daß er in eben diesem Jahre nach Paris zu gehen Gelegenheit fand. Dort genoß er Cherubini's Rath und gelegentlichen Unterricht, empfing die mächtigen Eindrücke und Anregungen großer Musikaufführungen, und schöpfte vor Allem in den Schätzen der Bibliothek des Conservatoriums. Seine unermüdete Selbstthätigkeit spornte ihn hier nach allen Richtungen, und er verfolgte sowohl die frischen, blühenden Zweige der Kunst, die in der Gegenwart reich sproßten, als er auch ihrer historischen Entwickelung nachging und sich schnell in den Besitz der mannigfaltigsten antiquarischen Kunstkenntnisse setzte. So vielfältig bereichert und sich selbst durch den Aufenthalt in Paris bedeutender geworden, kehrte er nach Cöln zurück und übernahm hier die Leitung der musikalischen Aufführungen im Dome, so wie des ganzen damit verbundenen musikalischen Instituts. In diesem Verhältniß blieb er, einen Zwischenaufenthalt in Heidelberg abgerechnet, der ihm Thibaut's Bekanntschaft und durch dessen reiche Sammlung die der alten italienischen Componisten eintrug, bis zum Jahre 1819, wo er, nachdem die Aufführung seiner ersten Messe im Jahre 1816, und die einer Cantate auf Schiller's „Worte des Glaubens", im Jahre 1817, sein Talent und seine Kenntnisse entscheidend bewährt hatten, auf Kosten des Ministeriums nach Berlin gesandt wurde, um die dortigen Musikanstalten kennen zu lernen, und als Capellmeister und ordinirter Musiklehrer am Dome nach Cöln zurückzukehren. So Viel wir wissen, hatte Zelter, der bei einer Durchreise durch Cöln Bernhard Klein kennen lernte, die Regierung auf ihn aufmerksam gemacht, auch war es insbesondere Zelters Lehrsystem, welches Klein in Berlin studiren sollte. Zelter hatte, im Gefühle seines eigenen Rufs und gewohnt, nur von unbedeutenden Anfängern umgeben zu seyn, auch Bernhard Klein nur für einen talentvollen Schüler gehalten, dem er geradehin imponiren, und ihn nach seinem Willen lenken und unterrichten zu können meinte. Aus diesem Gesichtspunkte war er der Beschützer Klein's gewesen und hatte sich seiner angenommen. Da es sich aber sehr bald herausstellte, daß K. vollkommen wußte, wer er sey und was er leiste, und nachdem, bei näherer Bekanntschaft, die Ehrfurcht vor dem Wissen und Können des berühmten und gereiften Mannes aus der Hauptstadt, die bei dem sein Streben erst beginnenden Jünglinge aus der Provinz so natürlich war, sich vermindern mußte, endlich Klein Zelter's Lehren nicht als solche betrachtete, die ihm eine unbedingte Richtschnur seyn sollten, sondern als solche, die er selbst zu prüfen habe: da änderte sich Zelter's Gesinnung, der nie einen Rivalen, besonders aber einen Sieger, wie er ihn hier nach allen Seiten fand, ertragen konnte, auf der Stelle. Wir haben ihn nicht selten völlig geringschätzig von dem

Manne sprechen hören, der ihn doch, wie sichs bald öffentlich herausstellte, so weit an Genius und Wissen überragte. Doch Klein stand schon damals selbstständig fest genug, um sich gegen Zelter zu behaupten. Er hatte sich namentlich unmittelbar bei dem Ministerium so in Ansehen gesetzt, und zugleich war ihm der Aufenthalt in Berlin so angenehm geworden, daß er daselbst zu bleiben beschloß, und sich um eine Anstellung bei der damals begründeten Organistenschule bewarb, wo ihm dann auch der Lehrvortrag über Generalbaß und Contrapunkt anvertraut und gleichzeitig das Amt eines Musikdirectors und Gesanglehrers an der Universität übertragen wurde. Während dieses Aufenthalts in Berlin hatte Klein außer verschiedenen kleineren Arbeiten ein kürzeres Oratorium „Hiob" (1820 bei Breitkopf u. Härtel in Partitur erschienen) und eine große Oper im Gluck'schen Style „Dido" (Text von L. Rellstab), welche im Jahre 1823 zur Aufführung kam, geschrieben. Die letztere begründete zwar seinen Ruf bei allen Sachverständigen, hatte aber keinen Erfolg beim Publikum. Im Jahre 1823 verheirathete er sich mit einer reichen Enkelin des berühmten Buchhändlers Nicolai, Elisabeth Parthei: eine Ehe, welche der Tod aber bereits im sechsten Jahre derselben trennte; zwei Töchter, die daraus entsprossen, sind noch am Leben. Unmittelbar nach seiner Verheirathung reiste er mit seiner Gattin nach Italien, wo freilich der öffentliche Zustand der Musik keine sonderliche Ausbeute für seine Kunstansicht geben konnte, er aber in den Archiven und Bibliotheken, besonders durch die Begünstigung des gelehrten päbstlichen Capellmeisters Baini, große Schätze für seine Wißbegierde entdeckte. Nach seiner Rückkehr gewann ihm, wie es denn dem Reichen und Wohlhabenden immer leichter wird, zunächst seine äußere Stellung das Ansehen, welches seine künstlerische Bedeutung verdiente und späterhin so rühmlich behauptete. Im Jahre 1828 brachte er, von seiner Vaterstadt Cöln dazu beauftragt, ein Oratorium „Jephta" bei dem großen daselbst statt findenden Musikfeste zur Aufführung. Für das Musikfest zu Halle schrieb er 1830 ein zweites Oratorium „David". Beide machten einen grandiosen Eindruck und stellten K's Ruf als Kirchencomponist fest. Dennoch war dieses nicht die Bahn, die er freiwillig eingeschlagen haben würde, sondern wie sehr ihn auch seine ernste, tiefe Ansicht zur religiösen Musik befähigte, so drängte es ihn dennoch dem für die Kunst reicheren, mannigfaltigeren und auch großartigeren Wirkungskreise zu, den die Bühne, in der höchsten Bedeutung genommen, darbietet. Daß ihm diese Laufbahn fehlschlug, lag in äußeren Umständen u. Zeitverhältnissen, die der Einzelne nicht zu überwältigen vermag; sie sind äußerst mannigfaltig, ihre gesammte Wirkung aber drückt sich in dem Zustande unserer Oper aus, die vom reinen Tempeldienst der Kunst sich völlig zu einem üppigen, sinnlichen Götzendienst gewandt hat. Klein mochte diesem nicht huldigen und fand, um die Welt zu jenem zurückzuführen, theils nicht Unterstützung genug bei denen, die an der Spitze eines so großen theatralischen Instituts standen wie das Berliner, theils besaß er vielleicht nicht das hinlängliche Maaß eigner Kraft und Beharrlichkeit dazu, theils endlich schnitt ihm der Tod seine Laufbahn zu rasch ab, als er noch mitten in großen Planen und Entwürfen lebte. Dies wäre die äußerliche Laufbahn des in seinen Werken höchst ausgezeichneten, in seiner Persönlichkeit aber noch viel merkwürdigeren Mannes. Es ist zwar niemals möglich, die Individualität eines Menschen ganz von seinen geistigen Productionen zu trennen, und in einigen Beziehungen werden Beide immer nur aus einander völlig zu verstehen seyn, wiewohl es Naturen giebt, deren Persönlichkeit mit ihren objectiven Leistungen in völligem Wider=

spruche zu stehen scheint. Nirgends aber ist uns, so weit unsere Erfahrungen reichen, in irgend einem Gebiete der Kunst eine so tiefe und innige Verschmelzung der individuellen Natur mit der objectiven Production vorgekommen, als in Bernhard Klein. Er war unter allen Dichtern, Malern, Musikern, die wir jemals kennen gelernt, die reinste Künstlernatur, denn sein ganzes Wesen war auf eine ewige Erregung und Entzündbarkeit durch alles Schöne und Erhabene gerichtet, und somit sein Zustand fast ein fortdauernder der Begeisterung. Natürlich traten dazwischen ruhigere, ja ermattende Zustände ein, aber das war es eben, wodurch er sich von Andern unterschied, daß diese Momente einmal viel seltener und dann in viel größerem Abstande bei ihm vorkommen als bei Andern. K's künstlerische Anlage hatte, obwohl sie sich entschieden zur Musik richtete, doch etwas so Allgemeines, daß wir behaupten möchten, er habe für die Wesenheit jeder Art der Kunst, plastische, malerische und dichterische, einen ausgezeichneten Beruf gehabt, namentlich aber für die letztere. Und natürlich; denn die Dichtkunst oder das schaffende Prinzip ist ja die Grundlage aller Künste und ohne sie keine tiefe Verständniß möglich. Dieser höchste Grad allgemein künstlerischer Individualität war es aber, so parador es klingen mag, welcher Klein in seiner Entwickelung der einzelnen Richtungen der Musik in gewissen Beziehungen hemmend entgegen trat. Denn wenn gleich die Momente flammender Begeisterung diejenigen sind, in welchen die künstlerische Empfängniß und Schöpferkraft die höchste Stufe erreicht, so bedarf doch die Ausbildung des Empfangenen in der geistigen Natur wie in der körperlichen vorzugsweise einer dauernden Ruhe, und andrerseits ist es nicht blos eine Wahrheit, daß mehrfältige Anlagen die Richtung der Kraft nach einer Seite hin schwächen, wie ein getheilter Strom entweder schmaler oder seichter wird, sondern es erzeugt sich auch ein Genügen an der eigenen Production, wenn sie nur überhaupt im künstlerischen Sinne gelungen ist. Um dies letztere deutlich zu machen bedarf es eines Beispiels. Klein's in die Dichtkunst tief eingeweihter Geist hat niemals ein Musikstück, dem Worte zum Grunde lagen, anders als im ächt dichterischen Sinne aufgefaßt; allein damit war er auch häufig zufrieden, während der Musiker doch noch in einem andern Elemente, wo nur das Ohr als Richter gilt, bedeutend und erfindungsreich seyn soll, falls er wirklich künstlerisch im höchsten Sinne geschaffen haben will. Endlich darf man es nicht außer Acht lassen, daß selbst die edelste und höchste Begeisterung kein natürlicher, sondern ein im äußersten Grade erregter Zustand ist, der mehr oder minder etwas Krankhaftes hat. Freilich trägt diese Krankhaftigkeit der Menschheit die höchsten Früchte ein, und erzeugt, wie die Krankheit der Seemuschel, edle Perlen als köstliches Produkt; allein jedes Individuum bringt damit auch ein heiliges Opfer. Wo also dieser erregte Zustand in solchem Maaße statt findet, daß er fast der andauernde, Ruhe und Besonnenheit dagegen der der Ausnahme wird: da muß die Organisation krankhaft genannt werden. Aber es ist eine schöne Krankheit, sie erzeugt, vulkanischen Ausbrüchen ähnlich, eine an das Wunderbare gränzende Fruchtbarkeit und Thätigkeit des Geistes. Wer das Glück gehabt hat in vertrauter Nähe mit einem so außerordentlich Begabten zu leben, der ist Zeuge unendlich vieles Großen und Herrlichen geworden, was zwar nur der Augenblick erzeugt und entführt, was aber dauernde Segenskeime bei dem zurückläßt, der eine Brust der Empfängniß dafür besitzt. Klein's Erscheinung stand nie auf der gemeinen Mittelstufe der Alltäglichkeit, sondern grub sich entweder düster und verzweifelnd in finstere Tiefen hinab, oder erhob sich mit kühnem Schwung, Jegliches um sich her mit fortreißend,

in reine, göttliche Höhen. Mochte er dem brausenden Rosse der Lust und Freude die Zügel schießen lassen, und es zu phantastischen Sprüngen anspornen, oder entfaltete er erhabene Schwingen der Begeisterung, um sich weit über die Erde dem einsamen, hehren Jenseits näher zu heben: immer zog er diejenigen mit sich fort, die er mit den Wellen seines geistigen Stromes umbrauste. In allen solchen Zuständen war er über das enge Gesetz des Lebens erhaben, und fehlte fortdauernd dagegen oder zertrümmerte es vielmehr, indem er es bald ironisch vernichtete, bald mit dämonischer Kraft zerschmetterte; aber nur gemeiner Sinn durfte ihn hier mit gemeinem Maaßstabe messen. War sein Auflehnen gegen die Idee des mächtigen Gleichmachers Gesetz strafwürdig, so traf ihn wahrlich eine strengere Nemesis, als die, welche gemeiner Naturen für scheinbar dasselbe Vergehen gewartet hätte. Sie traf ihn im Allgemeinen und Großen dadurch, daß diese Zustände übergipfelten Genießens und Schaffens, wenn gleich in den edelsten Gebieten, doch zuletzt ihr Gegenbild, Erschöpfung und Ueberdruß, herbeiführten. Das Leben mit seinen gebieterischen Forderungen drang sich ernst und unerbittlich auf, und so wurde, was Anfangs der freie Trieb der Lust geboren hatte, jene erhöhete, entflammte Temperatur der Seele, bald eine Zuflucht, um sich vor innerer Unzufriedenheit zu retten; und von da an suchte Klein die Zustände künstlich durch jede Art geistiger und körperlicher Erregungen auf, die sich ihm vordem in der Ueberfülle jugendlicher Kraft und Lust freiwillig erzeugt hatten. Mit den Jahren und mit dem Uebergewicht an Druck und tiefem Schmerz, welchen bei allem Anscheine äußern Glücks das Leben auf der andern Seite in die Wagschaale legte, wurde der Drang nach jenen lichten seligen Momenten immer größer, die Kluft aber, die sich dazwischen warf, immer schroffer und tiefer. So rollte ihm ein immerwährendes Irionsrad des Wünschens und ungesättigten Strebens in der Brust um, und sein Daseyn glich einer Uhr, in der zwar das treibende Element sich erhalten hatte, aber das hemmende u. mäßigende verzehrt war, so daß er die Stunden im rastlosen, immer wachsend beschleunigten Laufe abrollte. Dazwischen traten freilich, wie wir schon oben sagten, Zustände der Ermüdung, der Fassung, der Ruhe, und mit ihnen eine tief schmerzliche Sehnsucht ein, der sich die höchsten Blüthen seines künstlerischen Schaffens entrangen. Doch blieb jener Kampf die Hauptfärbung seines Lebens, u. wir haben die festeste Ueberzeugung, daß er allein die tief liegende Ursache seines Todes war, wenn gleich der Arzt andere zunächst liegende Veranlassungen dafür erkennen mußte. Eine Hauptursache dieses Kampfes führt uns auf Klein's Geltung als Künstler zurück. Wir suchen sie darin, daß, wie bedeutend sein Leisten war, dennoch die Kraft seines Talentes nicht der Kraft seiner Erkenntniß des Schönen und seines Strebens darnach gleich kam. Man dürfte behaupten, daß dieses bei jedem der Fall sey, daß Niemand, der es ernst mit sich selbst meint, seinen eigenen Forderungen an sich selbst entspreche; allein nicht Jedem ist es gegeben, sich dabei zu bescheiden und vollends das größere Talent neben sich ohne Kränkung zu sehen, und über den allgemeinen Gewinn, den die Kunst davon hat, den Schmerz zu vergessen, den das Versagen eigener Kraft erzeugt. Auch giebt es Naturen, die in sich immer noch größere Kräfte fühlen, als aus den Resultaten ihres Thuns sichtbar werden, und wohl den Schmerz über dieses Ungenügen, aber nicht immer die Beharrlichkeit haben, ihr tiefstes, innerstes Können zu lebendiger Form und Gestaltung zu bringen. Klein hat dies nur in einigen Momenten seiner Schöpfungen erreicht, und dann ist er wundernswürdig groß; im Allgemeinen bleibt er aber, so Hohes, Bedeutsames, Tief-

gefaßtes in freiester Beherrschung der schwierigsten Formen Erzeugtes er liefert, hinter sich selbst zurück. Dieser Mangel an eigener Ueberwindung führt die unabwendbare Folge für ihn mit sich, daß seine Wirksamkeit und Bedeutung für den Zustand der Kunst sich nach diesem Durchschnittswerthe seiner Leistungen bestimmen muß; das Maaß seines Geistes aber hat der eindringende Forscher, der näher zu ihm heran tritt, nach jenen höchsten, wenn gleich vereinzelten Gipfeln zu nehmen, wie man die Höhe der Alpen nach den Schneehäuptern der Jungfrau und des Montblanc, nicht nach dem Mittelstock des Gebirgs, bestimmt. Wir konnten hier nur in ganz allgemeinen Umrissen die Grundgestaltung, gewissermaaßen den Seelen-Typus, Bernhard Klein's angeben, woraus sich ein solcher Reichthum characteristischer Einzelnheiten gestaltete. Die nähere Entwickelung ist eine Aufgabe, deren Lösung außerordentliche Schwierigkeiten hat; wir haben sie zum Theil historisch, zum Theil im Wege der analytischen Betrachtung an andern Orten zu lösen versucht (siehe die biographischen Blätter über Bernhard Klein in der neuen Leipziger Zeitschrift für Musik, redigirt von Robert Schumann). Aber es ist auch nur ein Versuch geblieben, da der Gegenstand zu reichhaltig und schwierig ist, und eine Hingebung und Muße fordert, über die wir leider nicht gebieten können. Wir müssen uns also auch hier alles näheren Eingehens enthalten, und gehen gleich zu einer Charakteristik der Kunstleistungen Bernhard Klein's über, von denen wir gesagt haben, daß sie so eng mit der eigenthümlichen Organisation seines Charakters verschwistert waren, wie dies sonst äußerst selten der Fall ist. Um das vollste Maaß dieser Verschwisterung herzustellen, mußte auch seine Persönlichkeit dabei eintreten und ihren hinreißenden Zauber üben. Besonders war dies mit den Gesangscompositionen der Fall; wenn man diese ganz so hörte, wie er sie sich gedacht hatte, dann wehete freilich aus der geringsten derselben uns ein Zauber des edlen Geistes entgegen, der durch nichts zu schildern ist. Er beruhete in zwei Dingen, die ein Dritter so leicht nicht restituiren kann, nämlich in der Auffassung an sich, u. in dem für mich noch unübertroffenen Gesangsvortrag, den Klein besaß, und mittelst dessen er allein im Stande war, die Tiefe seiner im Kunstwerk niedergelegten Ansicht so schlagend hervortreten zu lassen. Mehr oder weniger, dies wird uns täglich klarer, wenn wir Kleins Werke vor uns liegen sehen oder sie durch Andere ausführen hören, muß dieses Supplement für alle gemacht werden; doch giebt es freilich eine hinreichende Zahl, deren Gewalt auch mächtig genug ist in todter Form, welche die Chiffern unserer musikalischen Schriftsprache herstellen. Seltsamer Weise aber pflegen die schönen Mittel der Ausführung, als z. B. Instrumentation, schöne Singstimmen u. dergl., wenig zur Hebung des Werks (mindestens was unser Urtheil anlangt) beizutragen, und es erscheint öfters, als ob der edle Geist durch die Massen der Materie nicht getragen, sondern nur gedrückt würde. Giebt man sich aber die Mühe, unter der Voraussetzung, daß nur der edelste Kunstsinn und feinste Kunstverstand bei der Schöpfung dieser Werke obgewaltet haben, tiefer in dieselben einzudringen, so wird man trotz mancher nicht abzuweisenden Mängel doch überall von dem ächten Gehalt derselben überzeugt werden, zu dem die gleichzeitige und neuere Kunst mit ihrer rauschenden und glänzenden Außenseite in gar keinen Vergleich treten kann. Die fratzenhaften Gestaltungen eines Meyer-Beer, Bellini, ja auch die bei allem Talent doch unreinen und unheiligen Bestrebungen eines Auber, Herold und Anderer, erscheinen neben der ernsten, reinen Muse Klein's wie kokette und eitle Karrikaturen der Welt, die sich in das erhabene Heiligthum des innersten Kunsttempels ge-

wagt haben. Selbst der Glanz ihres ächten Schmucks beleidigt als ein irdisches Bestreben, welches sich neben dem Göttlichen versucht. Somit ist der Charakter der Werke Klein's gegeben; ihr vornehmster Werth besteht in der erhabenen Anschauung, unter der sie gedacht sind. Dazu kommt die strengste wissenschaftliche Vollendung; sowohl in der musikalischen Technik als in dem dichterischen Gliedern und Durchdringen, welches überall, wo Worte hinzutreten, der Fall ist. Und Klein hat wenig Anderes geschrieben, da seine oben geschilderte allgemein künstlerische Natur ihn vorzüglich auf diese Bahn hinleitete. Hier liegt seine größte Stärke, und wir dürfen behaupten, daß er darin keinem bisher bekannten Meister, selbst nicht Händel und Gluck, zu welchen Beiden er die nächste Verwandtschaft hätte, nachsteht. Hielte sich seine musikalische Erfindungskraft eben so durchgehend auf derselben Höhe, so würden wir ihn unbedingt zu den unvergänglichen Erscheinungen in der Kunstgeschichte zählen; dies ist aber nicht der Fall. Zwar durchweg edel, jedem Ausdruck, vom erhabensten bis zum zartesten, sich anschmiegend, finden wir seine musikalischen Gedanken immer; allein nicht überall haben sie einen absoluten musikalischen Werth, hinreichende Eigenthümlichkeit und Frische der Erfindung, um ohne das erklärende Wort etwas Bedeutendes zu gelten. Namentlich sind sie sich unter einander zu ähnlich, und das Streben nach Einfachheit erzeugt nicht selten Monotonie, die, wie immer, besonders dem fühlbar wird, der sich nicht genauer mit den feinen Nuancen dieser Werke bekannt gemacht hat. Da aber, wo sich alle Kräfte des Schaffens gährend aufregten, der Geist in seine tiefsten Tiefen tauchte und sich in unerbittlicher Beharrlichkeit abrang, was er bei äußerster Anstrengung aller Kräfte vermochte: da schuf Klein auch Unsterbliches, was den Vergleich mit dem Höchsten ähnlicher Gattung nicht nur erträgt, sondern in gewissen Beziehungen siegreich besteht. Dazu gehören einige Chöre und Recitative seiner beiden vollendeten großen Oratorien „Jephta" und „David": Werke, die auch in ihrer ganzen Struktur wenigstens die nächsten Stufen nach den bis jetzt in dieser Gattung erreichten Gipfeln einnehmen. Zahlreicher noch sind diese Glanzpunkte in der Oper „Dido", wo sie auch bei dem großartigen Verständniß des Gedichts ganz mit dessen entscheidenden Wendepunkten zusammenfallen. Der öffentliche Erfolg dieses Werkes ist zwar, wie schon gesagt, bei der Mehrzahl nur ein geringer gewesen, und wir wollen es auch von den Irrthümern eines ersten Versuchs nicht freisprechen; dessen ungeachtet entfaltet Bernhard Klein im Einzelnen darin die reichsten Blüthen seines Genius, und reißt uns eben so wohl durch eine süß bezaubernde Melodik wie durch erhabene Recitative, kühne Rhythmen der Chöre und Märsche, und vor Allem durch einen machtvollen Aufschwung in denjenigen vielfältig zusammengesetzten Stücken hin, wo die dramatischen Entscheidungen eintreten und das Schicksal, — das Gedicht ist völlig antik gedacht, — seine erschütternde Gewalt geltend macht. Die Hoffnung erscheint zwar als eine vergebliche, dies Werk jemals zur öffentlichen Anerkennung zu bringen, denn bei der ganzen Richtung unserer dramatischen Musik hätte das entschiedenste Fortwirken auf dieser Bahn, wenn Klein bei Leben, Liebe, Lust und Kräften geblieben wäre, kaum hingereicht, sich gegen den breiten Strom der Verkehrtheit (eine barbarische Völkerwanderung, die den heiligen Boden höherer Kunst überschwemmt) zu behaupten; wie sollte dies also für ein einzelnes, bei aller Frische der Jugendlichkeit doch auch mit dem Stempel jugendlichen Mangels an Erfahrungen bezeichnetes Werk möglich seyn? Dem Publikum ist es verloren; aber der Kunst sollte es erhalten bleiben, und schmachvoll muß man es, wenn man die näheren

Verhältnisse kennt, nennen, daß es nur im Manuscript vorhanden ist. Auch noch in einigen andern, leichter zugänglichen, minder umfassenden Arbeiten hat Bernhard Klein bethätigt, welch' einer Höhe des Fluges die Schwingen seines Genius gewachsen waren. Dies wird man in einzelnen seiner kirchlichen Hymnen und Motetten für Männergesang, in manchen Abschnitten seiner geistlichen Lieder für eine Singstimme, in einigen unnachahmlich zarten und innigen Liedern weltlicher Gattung, vorzüglich aber in zwei Balladen, „König Odo" und „der Todesklang" (Gedicht von Gustav Schwab), erkennen. Diese letztere ist das ausgezeichnetste Werk dieser Gattung, welches wir kennen; dichterische Auffassung und Reichthum musikalischer Erfindung halten sich darin vollkommen das Gleichgewicht und beide erheben sich zu einer Höhe, die ihnen, wie wir glauben, den Standpunkt der Unvergänglichkeit sichert. Haben wir durch das Bisherige die Gipfel der musikalischen Leistungen Klein's bezeichnet, so ist doch das Uebrige keineswegs als bloßes Produkt der Einsicht und Technik zu betrachten, sondern das Meiste erreicht einen Grad der Schönheit und Eigenthümlichkeit, der wenigstens zum zweiten Preise künstlerischer Anerkennung berechtigt. Diese ward ihm jedoch erst nach dem Tode zu Theil, indem gewissermaßen von seinem Grabe aus sein Name erst populär in der musikalischen Welt geworden ist: er hatte nur den Kampf um den Ruhm zu bestehen, den Sieg hoffte und empfand er mehr innerlich, als er ihn äußerlich sah. Fassen wir schließlich noch seine Leistungen in einer allgemeinen Uebersicht zusammen, so würden folgende, die zur Oeffentlichkeit gekommen, die hauptsächlichsten seyn: das Oratorium „Hiob" (s. oben), 1823 bei Breitkopf u. Härtel, Partitur u. Clavierauszug; das Oratorium „Jephta", 1829 bei Trautwein, Clavierauszug (der Stich der Partitur, zur Hälfte vollendet, wurde durch den Tod des Componisten unterbrochen); das Oratorium „David" (geschrieben 1830, erschien 1835 in der Partitur bei Hoffmeister in Leipzig); eine Messe in D (nachgelassenes Manuscript) 1836 bei Maupour. Nächst diesen größeren Werken sind an anderen kirchlichen Arbeiten noch ein 8stimmiges Pater noster, ein großes 6stimmiges Magnificat (mit einer wunderwürdigen Fuge auf drei Subjecten), dergleichen Responsorien, und 8 Hefte Psalmen, Hymnen und Motetten für Männerstimmen, die, wenn gleich sie nicht die Spitze der Leistungen Klein's bilden, doch bisher am bedeutendsten für die Musik wurden, da sie die Basis aller der Gesangsvereine für kirchlichen Männergesang abgegeben haben, die sich seit einigen Jahren in Schlesien, der Mark, in Thüringen, Sachsen, und überhaupt im nördlichen Deutschland gebildet haben, und so außerordentlich Viel zur Verbreitung musikalischer Einsicht und Theilnahme in den Provinzen beitragen. Außer den kirchlichen Werken sind mehrere sehr schätzbare Sonaten für's Pianoforte, Variationen u. dergl. von Klein meist bei Breitkopf und Härtel erschienen. Späterhin wandte er sich ausschließlich dem Gesang und größeren Arbeiten zu. Dauernder werden indessen seine Lieder im musikalischen Publikum leben, deren er sowohl weltliche als geistliche in reicher Anzahl (bei Christiani, Breitkopf, Trautwein u. A.) geliefert hat. Sie haben freilich nicht alle gleichen Werth, aber alle wenigstens den der geistvollsten, anmuthigsten oder innigsten Auffassung. Unter den weltlichen sind die Balladen (einige als oeuvres posthumes erschienen, wie z. B. „der Gott und die Bayadere"), die Hefte, welche Wilhelm Müller's Gedichte enthalten, und eine große Anzahl von L. Rellstab eigends für ihn gedichtet, die vorzüglicheren. Unter den geistlichen muß man die letzten, von Novalis, mit besonderer Rührung als ein Denkmal

seines zerrissenen, vom herbsten Schmerze erfüllten Seelenzustandes betrachten, der sich zwar ganz darin ausspricht, aber durch religiöse Weihe zur inneren Versöhnung gebracht wird. Manuscripte sind unsers Wissens bis jetzt geblieben: die Oper „Dido"; zwei Acte von der Oper „Irene" (wunderwürdige Musikstücke enthaltend), die späterhin Carl Arnold componirte und auf die Berliner Bühne brachte; ein zu zwei Drittheilen vollendetes größeres Oratorium; Entreacte zu dem Trauerspiele von Raupach „die Erdennacht" und mehreres Andere. Der Bruder des Verstorbenen, Joseph K. (s. d.), unterzieht sich mit Eifer und Einsicht der Herausgabe der nachgelassenen Werke, und es ist schon ein großer Theil derselben erschienen. Bernhard Klein's eigenthümlicher, oft krankhafter und dann nicht selten zurückstoßender Character hat ihm eben so viele Gegner zugezogen, als seine Persönlichkeit, wo er ihre unwiderstehlich hinreißenden Eigenschaften geltend machte, ihm begeisterte Freunde erwarb. Jetzt ist er aus dem Verhältnisse der Persönlichkeit entrückt, und bleibt nur ein in der Kunst bedeutungsvoller Name; so wird sich auch bald das öffentliche Urtheil über ihn von selbst in das richtige Gleichgewicht stellen, vorausgesetzt, daß seine Werke erst so weit in die allgemeine Kenntniß übergegangen sind, daß ein Urtheil sich begründen kann. Bis dahin möge von diesen Zeilen wenigstens der Glaube bestehen, daß sie aus dem Geiste eigener Ueberzeugung und des Strebens nach Wahrheit hervorgegangen sind. L. Rellstab.

Klein, Joseph, jüngerer Bruder des vorigen B. Klein, ist ebenfalls zu Cöln im Jahre 1802 geboren; er machte seine musikalischen Studien hauptsächlich unter der Leitung seines Bruders vom Jahre 1820 an in Berlin, hatte sich jedoch schon früher eine Zeitlang in Paris aufgehalten. In Berlin verweilte er mehrere Jahre, kehrte darauf nach Cöln zurück, begab sich einige Jahre später wieder nach Berlin, und von hier nach Memel, wohin er von Seiten der Stadt als Gesangs- und Pianoforte-Lehrer berufen war. Er konnte aber das dortige Klima nicht ertragen, und ging nach einem abermaligen Aufenthalte in Berlin nach Cöln zurück, wo er sich noch jetzt aufhält und privatisirt. Er hat eine der seines Bruders verwandte Richtung des Talents, doch ist er mehr der Führung desselben gefolgt, als daß er sich wie dieser eine selbstständige Bahn gebrochen hätte. Er besitzt gründliche theoretische Kenntnisse und einen ausgebildeten musikalischen Geschmack. Beides beweist er in einer Anzahl von Compositionen, insbesondere von Liedern mit Pianofortebegleitung, die sinnig aufgefaßt und in der einfachen Weise seines Bruders, auch derselben ganz ähnlich in gewissen Wendungen und declamatorischer Behandlung, ausgeführt sind. Auch hat er einige Clavier-Compositionen, unter denen sich eine Sonate besonders auszeichnet, herausgegeben. Jetzt erwirbt er sich ein wahrhaftes Verdienst dadurch, daß er die nachgelassenen Manuscripte Bernhard K's nach und nach, je nachdem es die Verhältnisse gestatten, zur öffentlichen Erscheinung bringt; eine Mühewaltung, wozu er von Seiten der Gattin Bernhard K's, die ihm sämmtliche nachgelassene Manuscripte seines Bruders übergeben hat, berechtigt ist. Was Joseph K. für die Kunst geleistet, hat sich noch zu wenig auf größere Werke erstreckt, als daß man über den Grad seiner Fähigkeiten urtheilen könnte.

Klein, Heinrich, ordentl. Professor der Musik an der Königl. öffentl. Hauptnationalschule in Preßburg und Mitglied der Königl. Schwedischen Academie zu Stockholm, wurde geboren zu Mehren und war ein Schüler von Kirnberger. Den Kundigen läßt dies nun auch schon auf die Richtung schließen, welche sein früh erwachtes großes musikalisches Talent genommen

hatte: die Melodie als den untergeordneten Theil, die bloße Zier eines musikalischen Gebäudes betrachtend, wandte er als Componist alle Kraft seines Geistes der Harmonie zu, u. suchte den höchsten Ruhm der Meisterschaft in streng contrapunkt. Tongeweben. Daß der Kunst als solcher damit kein großer Dienst geleistet wird, und K. somit, als Componist wenigstens, nicht sonderlich Viel zur Förderung derselben beigetragen hat, brauchen wir wohl nicht erst zu versichern, und es ist zu verwundern, mit welcher großen, allgemein lebendigen Theilnahme gleichwohl viele seiner Werke und namentlich seine Messen aufgenommen worden sind. Der Grund davon kann wohl nur einzig darin liegen, daß in dem, was wir künstlerischen Ausdruck nennen, sein Genie, sein eminentes Talent den klügelnden Geist, den bloßen Tongelehrten dennoch manchmal übervortheilte und an wahrhaft Schönes gefesselt hielt. K's größte Verdienste um die Kunst bestehen in seinem thätigen Wirken als Lehrer, in dem schönen Beispiele, mit welchem er auch als fertiger und geschmackvoller Clavier- und Harmonica-Virtuos seinen zahlreichen Schülern voranging, und in den Verbesserungen, welche er an der Tastenharmonica anbrachte. Von diesen ist schon unter dem Artikel **Harmonica** pag. 459 des dritten Bandes dieses Werks gesprochen worden, und noch Ausführlicheres darüber findet man in der Leipzig. allgem. musik. Zeitung Jahrg. 1 pag. 675 ff. Von seiner außerordentlichen Gewandtheit im contrapunktischen Satze gab er unter Anderem einen merkwürdigen Beweis in einem Graduale à 4 von 108 Takten alla Capella, das Gerber zugeschickt wurde. Dasselbe besteht nämlich durchaus aus Dreiklängen, und zwar solchen, daß keine Stimme zur andern eine Quarte ausmacht. Wie Gerber versichert, ist dies Graduale „eines Palestrina würdig". Aus dem Leben K's ist uns Wenig bekannt; er wurde kurz nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts geboren und starb, wenn wir nicht irren, schon in dem ersten Decennium des jetzigen Jahrhunderts. Von seinen Compositionen sind wenige gedruckt worden: einige Lieder u. mehrere, übrigens auch nicht sehr bedeutende, Claviersachen.

Klein, Johann Joseph, geboren am 24sten August 1739 und gestorben zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts als Herzogl. Sächsischer immatriculirter Advocat und Organist an der Stadtkirche zu Eisenach, gab außer einigen praktischen auch mehrere theoretische musikalische Werke heraus, die noch jetzt Beachtung verdienen und zum Theil auch beim Unterrichte nicht ohne Nutzen angewendet werden, als z. B.: „Lehrbuch der theoretischen Musik in systematischer Ordnung" (Leipzig und Gera 1801), „Lehrbuch der praktischen Musik" ꝛc. (Leipzig 1783. Eine 2te verbesserte Auflage dieses guten Buchs verhinderte ihn der Tod zu vollenden). Dann lieferte er treffliche Aufsätze in die Leipz. allg. musik. Zeitung, z. B. „Vorschläge zur Verbesserung der gewöhnlichen Singschulen in Deutschland" (1799 pag. 465 ff.) „Ueber die Tonzeichen" (pag. 641 ff.) u. A. Sein „neues vollständiges Choralbuch zum Gebrauch beim Gottesdienste, nebst einem kurzen Vorbericht von der Choralmusik" erschien zu Rudolstadt 1802 und auch in Leipzig. Unter seinen praktischen Werken ist „Gellert's Morgengesang", den André in Offenbach druckte, am beliebtesten geblieben.

Klein, Andreas, ein berühmter Orgelvirtuos des 17ten Jahrhunderts, ward geboren zu Cölleda in Thüringen um 1650, und machte in seiner Jugend schon viele große Reisen, auf denen er sich hören ließ und einen unvergänglichen Ruhm erwarb. Nach seiner Rückkunft sollte er als Stadtschreiber und Organist in seinem Geburtsorte angestellt werden; doch schlug er einen solchen Antrag aus und ging aufs Neue auf Reisen, die ihn

dann endlich auch nach Copenhagen führten, wo er aber schon 1689 bei einem großen Brande, der im Opernhause entstand, in welchem er anwesend war, umkam. 13.

Klein. Auch in der Musik bildet dieses Prädicat den Gegensatz von groß (s. d.), und wird, als gewissermaßen technischer Kunstausdruck, zu Bezeichnung derjenigen Intervalle gebraucht, die nicht ganz den Raum einnehmen, den sie ihrem eigentlichen Namen zufolge einnehmen sollten, jedoch auch wieder zu groß sind, um nicht den Namen führen zu können. So spricht man von einem kleinen ganzen Tone, kleinen halben Tone, einer kleinen Terz, kleinen Secunde, einem kleinen Limma ꝛc. Hier haben wir uns bei der speciellen Erklärung aller dieser und solcher Ausdrücke nicht aufzuhalten; solche findet sich unter den einzelnen Artikeln der Hauptwörter, also unter Ton, Secunde, Limma ꝛc. Auch vergl. die Artikel Intervall und Tabulatur. — Kleine Baßgeige ist kein anderes Instrument als das Violoncell. — In der Orgelbauersprache bezieht sich das Prädicat klein gewöhnlich auf die Tongröße der Manualstimmen, und bezeichnet, daß die so benannte Stimme um 8 Töne höher klingt, als sie ihrer eigentlichen Natur nach klingen sollte; z. B. Kleingedakt (was sonst auch Borem hieß) ist eine Gedaktstimme, die um eine Octave höher als der Grundton des Manual-Gedaktes klingt, also Gedakt 4′; kleine Gemshornquinte (s. d.). Dann wird das Wort hier aber auch in Bezug auf die Chöre der gemischten Stimmen gebraucht, um anzuzeigen, daß dieselben alsdann weniger Chöre haben, als sie ihrer eingentlichen Natur nach haben sollten. Eine Cymbelstimme z. B. ist ihrer Natur nach eigentlich 3chörig, wird sie aber 2chörig disponirt, so heißt sie Klein-Cymbel. Uebrigens mögen auch alle sonstigen vorkommenden Orgelstimmnamen mit dem Beisatze klein unter ihrem Hauptworte nachgelesen werden, wie z. B. Klein-Hohlflöte unter Hohlflöte ꝛc. Ein Klein-Principalwerk ist eine solche Orgel-Abtheilung, deren größtes Principal nur 4- oder 8füßig ist.

Kleinheinz, Franz Xaver, geboren den 3ten Juli 1772 zu Mindelheim in Schwaben, erhielt den musikalischen Unterricht bei Klostergeistlichen in Memmingen, und trat nach vollendeten Studien in Churfürstl. Baierische Staatsdienste, als Rath und geheimer Secretär. Die Tonkunst hatte aber noch ungleich anziehendere Reize für ihn. In den ersten Jahren des laufenden Jahrhunderts begab er sich nach Wien, studirte unter Albrechtsberger die Composition, und wurde bald bekannt als fertiger Clavierspieler und geistreicher Tonsetzer. Später finden wir ihn als Musikmeister im Hause des ungarischen Magnaten, Grafen v. Brunswick; dann wieder als Theater-Capellmeister in Brünn und Pesth, woselbst er sich auch verehelichte und ungefähr um 1832 starb. Er schrieb: 2 Oratorien; 2 Messen; 3 Opern worunter „Herald“ und „der Käfig“; 16 Claviersonaten; 2 Trio's; Ouverturen, Märsche, Chöre und Entreacts zu verschiedenen Schauspielen, Tragödien, Parodien ꝛc.; Gesänge; Romanzen; Balladen; Harmoniestücke, Pianoforte-Concerte, Fantasien, Variationen, u. v. A., wovon Einzelnes durch den Druck zur Publicität gelangte. Bei einer seiner Messen in As beobachtete er die Anonimität; dieselbe cursirte lange Zeit unter Mehul's Namen und wurde, als ausländisches Produkt, hochvenerirt. —d.

Kleinknecht, Johann Wolfgang, ältester Sohn des Concertmeisters und zweiten Organisten am Münster zu Ulm, Johann K., wurde daselbst geboren am 17ten April 1715 u. auf dem Gymnasium gebildet. In der Musik

unterrichtete ihn sein, wenn auch als Künstler nicht ausgezeichneter, doch gründlich gebildeter Vater, und mit so gutem Erfolge, daß er sich schon in seinem 8ten Jahre vor dem damaligen Herzoge von Würtemberg auf der Violine hören lassen konnte. Darauf unternahm der Vater mehrere kleinere Reisen mit ihm, auf denen er viele Aufmunterung fand. Nach Vollendung seiner Schuljahre widmete er sich ganz der Musik. 1733 trat er als Cammermusikus in die Herzogl. Hofcapelle zu Stuttgart, wo er sich dann auch noch unter dem damaligen Capellmeister Brescianello weiter im Violinspiele vervollkommnete. Nach dem Tode des Herzogs ging er auf Reisen, und ward als erster Violinist in Eisenach angestellt, 1738 aber schon auf besonderes Verlangen der Markgräfin Friedrich als Concertmeister zu Bayreuth. Franz Benda, den er hier kennen lernte, wirkte sehr auf ihn, und das enge Freundschaftsbündniß, das beide Künstler umschloß, währte bis an seinen Tod. Von Eisenach war er heimlich weggegangen; die Reue, die er hierüber empfand, bewog ihn endlich, wieder dorthin zurückzukehren, und er fand die gnädigste Aufnahme. Erst als der Herzog von Eisenach gestorben war, trat er seine frühere Stelle als Markgräfl. Bayreuthischer Concertmeister wieder an, und schlug dieserhalb selbst einen Ruf nach Kopenhagen aus. 1769 kam er mit der ganzen Capelle nach Anspach, wo er denn bis an seinen Tod (den 20. Febr. 1786) blieb. K. war einer der größten Violinspieler und Orchesteranführer seiner Zeit, vor dem selbst Hasse und Jomelli alle Achtung hatten. In nicht geringerer Achtung stand er bei seinen Zeitgenossen auch als Mensch. Um Arme reichlich unterstützen zu können, lebte er selbst sehr eingeschränkt. Als Componist hat er sich nie gezeigt; dagegen war er zugleich ein vortrefflicher Maler, und überhaupt vielseitig gebildeter Mann, der in allen Gesellschaften gern gesehen wurde.

Kleinknecht, Jakob Friedrich, zweiter Sohn von dem Ulmer Concertmeister Johann K. (s. d. vorhergeh. Art.), wurde geb. am 8. Juni 1722, und war einer der vorzüglichsten Flötenvirtuosen seiner Zeit. Gegen 1750 trat er als erster Flötist in die Hofcapelle zu Bayreuth, die später nach Anspach versetzt wurde. Durch mehrere trefflich gelungene Compositionen, welche dort von ihm zur Aufführung kamen, auch gedruckt wurden, als: Sinfonien, Concerte und Sonaten für Bogen- und Blasinstrumente, insbesondere aber Sonaten, Trio's, Duo's und Solo's für die Flöte, von denen einige selbst ohne sein Wissen in Paris nachgedruckt wurden, was als sicherer Beweis ihres Beifalls angesehen werden darf, erhob er sich endlich nach und nach, erst zum Director jener Kapelle, bis endlich zum wirklichen Königl. Preuß. Anspachischen Kapellmeister, als welcher er auch am 14ten August 1794 starb, nachdem auch das Jahr zuvor sein ältester Sohn, der von dem Bruder zum trefflichen Violinisten gebildet, und, nachdem er bis 1788 zu Leipzig studirt hatte, zum Mitgliede der Kapelle ernannt worden war, schon dieses Leben verlassen hatte.

Kleinknecht, Johann Stephan, jüngerer Bruder des vorigen, und auch Flötenvirtuos, wurde geb. zu Ulm am 17. September 1731. Sein Vater bestimmte ihn Anfangs für eine wissenschaftliche Laufbahn, und er besuchte daher länger und auch mit mehr Fleiß das dortige Gymnasium als seine vorigen beiden Brüder. Noch ehe er aber zur Universität abging, weckten die musikalischen Uebungen seiner Schulfreunde eine so mächtige Liebe zur Musik in ihm auf, daß alle Drohungen des Vaters ihn nicht von ähnlichen Uebungen abhalten konnten. Auf einer zersprungenen Flöte, die vor ihrem Gebrauche allemal erst ins Wasser gelegt werden mußte, um nur einen Ton auf ihr hervorbringen zu können, lernte er heimlich für sich die

ersten Anfangsgründe im Blasen seines nachmaligen Concertinstruments, und später unterrichteten ihn Schulfreunde. Mit den Fortschritten, welche er in der Musik machte, nahm aber sein Eifer in den Wissenschaften täglich ab. Dadurch fühlte sich denn endlich auch der Vater, der dem ganzen Treiben des Sohnes nach und nach auf die Spur gekommen war, doch längere Zeit still zugesehen hatte, bewogen, ihm gleich den Brüdern ordentlichen Unterricht in der Musik zu ertheilen, und sogar zuzugeben, daß er sich ganz der Musik widme. 1750 ging er zu seinen beiden älteren Brüdern nach Bayreuth. Der berühmte Flötist Döbbert, den er hier traf, und später auch Götzel, der sich eine Zeitlang dort aufhielt, wurden seine ferneren Lehrer, und bald konnte er selbst als wirklicher Virtuos auf seinem Instrumente auftreten. Er ward Mitglied der Kapelle. 1766 machte er seine erste größere Kunstreise durch Deutschland. Kleinere Ausflüge hatte er schon vorher unternommen. Den großen Beifall, den er auf derselben überall gefunden hatte, machte ihn auch seinem Herrn, dem Markgrafen Christian Friedrich, besonders werth. Ueber 170 Concerte mußte er demselben in nicht länger als einem Jahre vortragen. 1769 ward er natürlich ebenfalls mit der ganzen Capelle nach Anspach versetzt, wo er dann später den Titel eines Königl. Preußischen Cammermusikus erhielt. Componirt hat er unsers Wissens nie Etwas; auch war er nie verheirathet. Er starb in einem der ersten Jahre des jetzigen Jahrhunderts. U.

Klemens, Titus Flavius, wahrscheinlich aus Athen gebürtig, aber wegen seines Aufenthaltsortes gewöhnlich der Alexandriner genannt, einer der berühmtesten Lehrer der christlichen Kirche im 2ten und zu Anfange des 3ten Jahrhunderts, war Anfangs heidnischer Philosoph, trat aber zum Christenthume über und wurde nach langen Reisen durch Griechenland, Italien und den Orient Presbyter der Kirche zu Alexandria und Lehrer der Schule daselbst, in welchem Amte er auch für die Verbesserung der Musik, namentlich des Kirchengesanges viel that, und daher auch auf dieser Seite den Ruhm seiner Schule vermehrte. Er unterschied streng geistliche und weltliche Lieder, verbot die letzteren bei den Agapen, deren Begleitung mit der Flöte er auch untersagte und dafür die Begleitung mit der damals sogenannten Davidsharfe anordnete. Merkwürdig ist sein Grundsatz, daß die Musik das hauptsächlichste, kräftigste Mittel sey, die Heiden zum Christenthume zu bekehren, den auch sein Nachfolger Origenes festhielt und im Vollenden des von K. begonnenen Werkes weiter befolgte. Seine wissenschaftlichen Werke, welche später mehrere Male gedruckt worden sind, und meist der Bekehrungsgeschichte angehören, übergehen wir hier.

Klement, s. Clement.

Klemm, Friedrich, Beamter bei dem K. K. Hofkriegsrath in Wien, geb. daselbst den 29. März 1795, gehört in die vorderste Reihe der ausgezeichneten Dilettanten jener Hauptstadt, welche, wie bekannt und notorisch erwiesen, in diesem Zweige so überreich fruchtbringend genannt werden muß. Den ersten Musik-Unterricht im Gesange, auf der Violine und dem Violoncell erhielt er durch Jakob Schauer; im Klavierspiele so wie in der Tonsetzkunst war der verstorbene fürstl. Lobkowitz'sche Kapellmeister Joseph Heidenreich sein Lehrer. Talent, Fleiß und fortgesetztes Studium klassischer Vorbilder stellten seinen Geschmack fest, gaben dem Geiste die wahre Richtung, und leiteten ihn auf den rechten Weg. Er ist gegenwärtig Repräsentant und einer der thätigsten Comitee-Mitglieder der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates; von seiner Composition erfreuen sich mehrere Messen, Chöre, Ouverturen, Violin-Quartette, Lieder u. A.

eines guten Rufes; namentlich gerühmt wird ein trefflicher Vocal-Psalm, mit einer kraftvollen Schlußfuge, welcher unter beifälliger Anerkennung — nach öffentlichen Berichten — in den Zöglingsconcerten des Conservatoriums zu Gehör gebracht wurde. — d.

Klemme, Johann, einst Kursächsischer Hoforganist zu Dresden, wurde geb. ums Jahr 1593, und hatte als Knabe das Glück, bei einer Tafelmusik 1605 dem Kurfürsten Christian II. wegen seiner ausgezeichneten Sopranstimme so sehr zu gefallen, daß derselbe ihn sogleich unter seine Hof-Discantisten aufnehmen ließ. Als solcher diente er 6 Jahre; dann wurde er 1613 zu dem damals berühmten Organisten Christian Erbach in Augsburg geschickt, um sich in der Kunst des Orgelspiels zu vervollkommnen. Er blieb 3 Jahre daselbst, und ward dann ein Schüler des Kapellmeisters Heinrich Schütz, der ihn vornehmlich in der Composition unterrichten mußte. Nach dem Tode des Hoforganisten Kretzschmar erhielt er endlich 1625 dessen Stelle, in der er auch um 1660 starb. Er hat mehrere Werke herausgegeben, als: 4- bis 6stimmige deutsche geistliche Madrigalen, viele Fugen für die Orgel, u. dergl., worunter indeß auch Mehreres, was nicht sein Eigenthum ist, sondern nur von ihm zum Drucke befördert wurde.

Kleng, Gregorius, ein Orgelbauer des 15. Jahrhunderts, blühete besonders gegen Ende desselben, in welcher Zeit seine merkwürdige Reparatur der 1361 von Nic. Faber im Dom zu Halberstadt erbaueten Orgel fällt, an der sich außer den beiden Manualen, unter diesen, noch ein drittes sogenanntes Baßklavier befand, was wahrscheinlich mit den Knien gespielt wurde.

Klengel, August Alexander, vor 15 bis 20 Jahren einer der größten Klaviervirtuosen und vorzüglicheren Componisten für sein Instrument in ganz Deutschland, von dem gleichwohl aber gewiß nur wenigen deutschen Kunstfreunden Etwas bekannt ist. Die Schuld davon liegt in den Verhältnissen, in welchen K. lebte. Sohn des 1824 gestorbenen berühmten Landschaftmalers, Prof. Klengel in Dresden, wo er um 1790 geboren wurde, erhielt er von frühester Jugend an eine vortreffliche Erziehung, und da sich sein musikalisches Talent frühzeitig hervorthat, auch in der Tonkunst, und namentlich im Klavierspiele, einen gründlichen Unterricht. Diesen benutzte er so fleißig, und über seinen Uebungen zugleich sein Talent so erhebend und nährend, daß, als um 1805 der berühmte Clementi nach Dresden kam und den angehenden Jüngling kennen lernte, derselbe gar bald ausgezeichnete Hoffnungen von ihm faßte, und ihm versprach, seine weitere Ausbildung ganz zu übernehmen, wenn er ihn eine Zeitlang auf seinen Reisen begleiten, und da er (Clementi) selbst nicht mehr öffentlich spiele, seine Compositionen, im Fall es verlangt würde, nach seiner Angabe vortragen wolle. K. nahm natürlich das Anerbieten freudig an, und so lebte er mehrere Jahre mit Clementi zusammen, besuchte mit ihm die größeren Städte Deutschlands, Rußlands, Italiens, Englands, und lebte dann, als Clementi in England blieb, auch eine Zeitlang für sich in Frankreich, von wo aus er auch seine Heimath einmal wieder besuchte. Doch blieb er hier nur einige Monate, nach welchen er wieder nach England sich wandte, und hier eine Zeitlang, nämlich zu London, als Lehrer und Virtuos im Klavierspiele und Componist lebte, bis er, so viel wir wissen, erst vor einigen Jahren wieder nach Dresden zurückkehrte und hier als Organist angestellt ward. In der Reihe von Jahren seines Zusammenlebens mit Clementi, und dadurch auch in die Nähe anderer und der größten Meister geführt, mußte er sich, bei einem Talente, wie er es besaß, in jeder Beziehung auf eine seltene Weise ausbilden. Anfangs war sein Spiel ganz Cle-

menti's, und wurde dies in einer Vollkommenheit, daß Clementi selbst einst sagte, er habe, besonders eine gewisse Gattung seiner Compositionen, nie so vollendet gespielt und so vollendet spielen hören, als K. sie vortrage. In seinen späteren Jahren indeß, als sein eigener Genius sich mehr entfaltet und sein individueller Geschmack sich mehr befestigt hatte, verstattete er auch diesem mehr Einfluß in seinen Vortrag, der sich besonders durch die größte Vollendung im recht eigentlichen vielstimmigen Satze, und zwar zunächst im gebundenen und fugirten, auszeichnet; nicht im gleichen Grade im freiern, in welchem z. B. Cramer so sehr glänzt. Werke, wie unter anderen die von Seb. Bach, kann man sich kaum vollendeter vorgetragen denken, als von Klengel. Zu dieser Gattung von Composition zieht ihn nun auch seine Neigung als Componist hin. Nicht als ob er nun nur dergl. Präludien, Toccate, Fugen rc. schriebe, obschon er auch solche Sachen mehrfach componirt und herausgegeben hat; er weiß zu gut, daß man dies zwar zu seiner eigenen, höheren Ausbildung und vollkommenen Befestigung thun soll, aber daß, wenn von Wirkung, mithin vornehmlich von dem, was dem größeren Publikum geboten werden soll, die Rede ist, man jetzt anders ausholen, und überhaupt jeder Zeit das Ihrige lassen muß, und so gab er denn auch Rondo's, Variationen, Impromptu's rc. heraus, die wahrlich, obschon noch nicht bis zu bloßen Modesachen herabgesunken, doch im Grunde nichts Anderes sind, als bloße Werke des Geschmacks, die indeß, was ihr Aeußeres betrifft, doch meistens auch nur für geübtere Spieler sich eignen, und denen sie überdem noch nicht blos Unterhaltung, sondern auch reiche Gelegenheit zum ferneren Studium ihres Instruments und ihrer Kunst verschaffen. In Deutschland sind von allen Werken K.'s besonders op. 5 (Rondo), 15 (Variationen über eine Gavotte), 16 (ebenf. Var.) und 19 (eine Fantasie, „Seefahrt mit Sturm" betitelt) bekannt. Sie erschienen auch bei Peters in Leipzig.

Kletzinsky, Johann, ein nicht sehr bekannter, aber dennoch von Einigen sehr gerühmter Instrumental-Componist, von Geburt wahrscheinlich ein Pole, lebte zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts zu Wien, wo auch die meisten seiner Compositionen erschienen sind, als: Trio's für Violine, Bratsche und Violoncell (mehrere Hefte), Variationen für Violine allein, dergl. für 2 Violinen, u. mehreres Andere.

Klingelzug, auch Balgglocke oder Balgregister, Calcantenglocke, Calcantenregister, Calcantenklingel, Calcantenwecker rc. heißt an der Orgel der, nicht selten im Aeußeren einem wirklichen Registerzuge ähnlich gebildete, Glocken- oder Schellenzug, mittelst dessen der Organist, nachdem die Orgel eine Zeitlang geschwiegen und der Balgtreter die Bälge sämmtlich hat ablaufen lassen, demselben das Zeichen zu neuer Thätigkeit giebt. Begreiflich muß solches Zeichen allemal wenigstens schon etwas früher gegeben werden, als der Organist zu spielen anfangen will, denn wenn der Calcant auch unmittelbar nach dem Zeichen zum Werke greift, so muß doch immer der Balg erst schöpfen, ehe er Wind geben kann, und nun kann der Calcant aber sich auch von seinem Posten entfernt haben oder nachlässig, schläfrig seyn, wirklich schlafen rc. In jeder Hinsicht zweckmäßiger und zuverlässiger wäre daher eine sehr leicht anzubringende Vorrichtung, vermöge welcher während des Ruhestandes jederzeit sämmtliche Bälge, oder wenigstens einer, aufgezogen festgehalten würden, jedoch so, daß der Spieler durch Anziehen des Balgregisters sie augenblicklich loslassen und dadurch sich alsbald und unfehlbar Wind verschaffen könnte. Auch das kürzeste Warten auf den

Balgtreter ist in manchen Fällen sehr verdrießlich und nachtheilig. Die klingende Orgel ruft ihn gewiß am sichersten zu seiner Pflicht, und das Offenhalten der Bälge gewährt zugleich auch die Vortheile des sogenannten Evacuanten. Da wo die Bälge nicht weit von der Orgel entfernt sind, vielleicht gar unmittelbar dahinter liegen, ist zudem das Klingeln mit einer Glocke oft sehr störend für die andächtige Gemeinde.

Klingenbrunner, Wilhelm, landständischer Cassen-Beamter in Wien und dort geboren den 27. October 1782, wurde von Grasel, Tenoristen an der Metropolitankirche zu St. Stephan, im Gesange unterrichtet; kam 1793 als Chorknabe in das Cisterzienser-Stift Lilienfeld, und erlernte bei Georg Fröhlich die Flöte, bei Baczißka die Klarinette, durch Alt aber das Bassethorn. Obgleich vermöge seiner Stellung im bürgerlichen Leben die Musik ihm gegenwärtig nur mehr zur angenehmen Erholung dienen kann, so besitzen wir dennoch aus seiner gefälligen Feder einige 50, bei aller Anspruchslosigkeit beliebt gewordene Werkchen für die Flöte und den Czakan, theils Originalien, theils Arrangements; mehrere Gesellschaftslieder, und eine auf selbst gewonnene Erfahrungen basirte Flötenschule in zwei Abtheilungen. Auch als Volksdichter hat er sich unter der pseudonymen Maske „Wilhelm Blum" zum öftern erfolgreich auf der Leopoldstädter-Bühne versucht. 18.

Klingende Register, s. Orgelregister.

Klingenstein, Bernhard, um 1600 Musikdirektor zu Augsburg, gehört zu den besseren Componisten seiner Zeit. Viele seiner Werke werden auch jetzt im Dome zu Augsburg aufbewahrt, als: Trinodiae sacrae, 1- bis 8stimmige Sinfonien, 3stimmige Lobgesänge, betitelt „Unser lieben Frawen Rosengärtlein," u. a., welche zum größeren Theile auch gedruckt sind.

Klingkunst, sagten die Alten auch wohl für Tonkunst; letzterer Ausdruck ist indessen der richtige, denn zwischen bloßem Klang und Ton ist immer noch ein bedeutender Unterschied, und muß jeder musikalische Ton auch Klang haben, so ist ein Klang an sich doch noch kein musikalischer Ton.

Klingohr. Die Familie Klingohr gehört zu derjenigen, in welcher das Talent zur Musik erblich geworden zu seyn scheint. Auffallend genug ist ja auch der Name schon lauter Musik. Sie stammt aus dem musikalischen Böhmen, und ließ sich in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Schlesien nieder. Das älteste Glied von ihr, von dem man noch einige bestimmte Kunde hat, ist Joseph K., Schullehrer und Organist in Tropplowitz bei Leobschütz, geboren 1735. Er bildete eine große Anzahl Organisten, und starb erst am 7. Juni 1829, nachdem er fast 50 Jahre an ein und demselben Orte seinem Amte rühmlichst vorgestanden hatte. Er hinterließ 3 Söhne, deren ausgezeichnete Talente auf die allgemeinste Achtung Anspruch machen können. August, der ältere, ist ein tüchtiger Violinspieler und Dirigent, und steht als Musikdirektor bald bei der Vogt'schen bald bei der Faller'schen Schauspieler-Gesellschaft. Franz, der jüngste, geb. am 16. März 1793, lebt als Musiklehrer in Posen und ist zugleich ein fertiger Clavierspieler. Der merkenswertheste von Allen jedoch, und den wir deshalb auch hier besonders aufführen, ist

Klingohr, Joseph Wilhelm, der mittlere, dessen außerordentliche Anlagen zur Musik sich sehr früh entwickelten und ihm einen bleibenden Ruf gesichert haben. Er wurde zu Tropplowitz am 11. September 1783 geboren, und zunächst von seinem Vater in der Kunst gebildet. 1803 trat er zum ersten Male öffentlich als Componist mit 2 Claviersonaten, mit Violin- und Violoncellbegleitung, und 12 Ländlern für Fortepiano auf. Um

dieselbe Zeit reiste er nach Breslau, wo er durch seine eminente Virtuosität auf dem Claviere und seine Compositionen bald bekannt wurde. Der vertraute Umgang mit C. M. v. Weber und Berner übte auf sein Künstlerleben den wohlthätigsten Einfluß, der sich sowohl in seinem Spiele als in seinen musikalischen Arbeiten kund gab. An praktischer Fertigkeit kamen ihm jene beiden Freunde zwar zuvor, an seelenvollem, ächt künstlerischem Vortrage indeß, gab er ihnen Nichts nach, und im prima vista Spiel ist er wohl noch von wenigen Claviervirtuosen erreicht worden. Nicht blos einmal ward er von Schnabel aufgefordert, in Concerten zu spielen, und fast jedesmal geschah es ohne alle vorherige Einübung und doch mit meisterhafter Vollendung; so einmal mit dem Concerte aus C von Mozart, und ein andermal mit einem Concerte von Beethoven. Gegen 1810 folgte er einem Rufe als Capellmeister an den Fürstl. Anhalt-Plessischen Hof, und hier starb er leider schon am 16. Januar 1814. Als Componist hat er besonders im Fache des religiösen Gesanges viel Vortreffliches geleistet. Eine Anzahl von 4stimmigen Gesängen dieser Art verfaßte er zum Gebrauche des katholischen Gymnasiums in Breslau, dessen trefflicher Chor dieselbe noch jetzt häufig zu allgemeiner Erbauung aufführt. Höchst gelungen darunter ist der Wechselgesang „Unwiederbringlich schnell entfliehe" rc. Von seinen Claviersachen sind meist nur die eigentlichen Schulsachen gedruckt worden: einige Sammlungen 2- und 4händiger Claviersonaten, mit und ohne Begleitung; ebenso Variationen, Polonaisen, Märsche rc. Eine 4stimmige Messe, Stationes Theophoricae (welche alle Jahre am Frohnleichnamsfeste in Breslau aufgeführt werden), 3 Offertorien und eben so viel Litaneyen, eine deutsche Todtenmesse, ein Veni sancte spiritus, ein Duett für Sopran und Baß und eine Baßarie befinden sich als Manuscript noch in den Händen des Rector Lukas an der Sandkirche zu Breslau, eines Freundes des Verewigten. **.

Klingsohr, Meistersänger, blühete zu Anfange des 13ten Jahrhunderts, und hatte zu Krakau, Paris und Rom studirt, den Orient, besonders Arabien durchreist, auch eine Zeitlang schon in Siebenbürgen gelebt, als ihn 1208 der Landgraf Herrmann von Thüringen nach Eisenach berief, um mit einem andern damals berühmten Meistersänger Wolfram von Eschenbach um den Preis zu ringen. Cyr. Spangenberg erzählt in seinem Buche „von der Musik und Auffkommen der Meistersänger" von diesem Wettgesange wie folgt: Obgleich Klingsohr schon vorher 52 der besten Meistersänger anderswo darniedergelegt, so konnte er den Eschenbach doch nicht übertreffen, weil dieser nicht, wie er, von der Schöpfung, den himmlischen Sphären, Planeten rc., sondern von der Dreifaltigkeit, von der Menschwerdung und Geburt Christi rc. mit ihm singen wollen, was denn K. dergestalt verdrossen, daß er gedroht, den Teufel Nasian an ihn zu schicken, welcher auch in der darauf folgenden Nacht sich eingefunden, aber dem Eschenbach gleichfalls nichts anhaben können, sondern sich wieder fortpacken müssen, wobei er gesprochen und an die Wand geschrieben haben soll: Schnid schnab, was bistu mehr denn ein grober Lay, darum gieb nur Klingsohr die Meisterschaft."

Klio, eine von den 9 Musen, des Jupiter und der Mnemosyne Tochter, welche die Cither und die Begleitung des Gesanges (Melodie) erfunden haben soll. So die griechische Mythe. Weil sie der Venus spottete, daß sie ihre Liebeshändel mit dem Adonis habe, machte solche, daß sie sich in den Pierus, des Magnes Sohn, verlieben mußte, mit dem sie dann den Hyacinth zeugte. Nach Andern soll sie auch noch einen andern Gatten und

andere Söhne gehabt haben. Sie wird auf einem Sessel sitzend vorgestellt, mit einem Lorbeerkranze auf dem Haupte, und in der linken Hand eine zum Lesen halb geöffnete Bücherrolle, in der rechten eine Trompete haltend.

Klirrton. Wenn man einer Saite einen Steg so untersetzt, daß sie nicht fest aufliegt, sondern ihn nur äußerst schwach berührt, und man reißt die Saite so, daß sie senkrecht auf diesen Steg aufschlägt, so giebt sie einen Ton, der tiefer ist, als wenn sie auf die gewöhnliche Art ungehindert ganz schwingt. Die auf diese Art entstehenden Töne heißen Klirrtöne. Wird der Steg unter die Mitte der Saite gesetzt, so ist der Klirrton um eine Quinte tiefer als der tiefste natürliche Ton; theilt er die Saite in 2 Theile, die $^2/_5$ und $^3/_5$ betragen, so ist der K. um $^1/_2$ Ton höher als im vorigen Falle; betragen die Theile der Saite $^1/_3$ und $^2/_3$, so ist der Klirrton um eine Quarte tiefer. Es ist das eine sonderbare Erscheinung, für die ausübende Kunst zwar weniger wichtig als für ihre Wissenschaft. Eine genauere Berechnung der Klirrtöne oder vielmehr der Saitentheile giebt Chladni in seiner Akustik §. 59. Ihr Gesetz ist folgendes. Verhält sich der kleinere Seitentheil zu dem größeren wie m zu n, so ist allemal

$$\frac{T:\ t = (2m + n) : (m + n)}{S:\ s = (m + n) : (2m + n)}$$

Nach diesem Gesetze, welches auch noch richtig bleibt, wenn selbst m = n ist, muß, wenn der Steg bei $^2/_5$ untergesetzt wird, die Abtheilungen also $^2/_5$ und $^3/_5$ betragen,

$$S:\ s = (2 + 3) : (2.\ 2 + 3) = 5 : 7$$

seyn. Chladni giebt 18 : 25 an, welches genau aber 18 : 25$^1/_5$ seyn sollte. Wird der Steg bei $^1/_3$ untergesetzt, und sind also die Saitenabtheilungen $^1/_3$ und $^2/_3$, so ist

$$S:\ s = (1 + 2) : (2.\ 1 + 2) = 3 : 4,$$

nicht aber = 4 : 9, wie Chladni will, welches auch schon durch eine leichte Beobachtung wenigstens unwahrscheinlich wird, denn wenn man den Steg von $^1/_2$ gegen $^2/_5$ allmählig vorrückt, so hört man deutlich, daß der Klirrton immer höher wird, und dasselbe vernimmt man, obschon undeutlicher, wenn man von $^2/_5$ gegen $^2/_6$ vorrückt. Wie sollte es nun zugehen, daß der Ton bei $^2/_6$ oder $^1/_3$ plötzlich wieder tiefer und zwar um so viel tiefer würde? — Aus Allem ergiebt sich ohngefähr folgende Tabelle für die Klirrtöne:

Abtheilungen der Saite durch den Steg.	Verhältniß von S zu s.	Klirrtöne, wenn angenommen die ganze, freischwingende Saite den Ton c giebt.
$^2/_4$ u. $^2/_4$ die Hälfte	— 2 : 3 — —	— F.
$^2/_5$ u. $^3/_5$ —	— 5 : 7 — —	— Ges, aber um 125 : 126 tiefer.
$^2/_6$ u. $^4/_6$ —	— 3 : 4 — —	— G.
$^2/_7$ u. $^5/_7$ —	— 7 : 9 — —	— Gis, aber um 224 : 225 tiefer.
$^2/_8$ u. $^6/_8$ —	— 4 : 5 — —	— As.

Weiter als bis zu der Abtheilung der Saite in $^2/_8$ und $^6/_8$ dürfte die Hervorbringung der Klirrtöne ohne neue Hülfsmittel schwerlich gelingen, die überhaupt ihre Schwierigkeit hat, und nur in dem einen Falle, wenn der Steg in der Mitte der Saite untergesetzt ist, leicht bewerkstelligt wird. Betrachten wir obige Tabelle näher, so gelangen wir zu folgenden Resultaten über die Eigenthümlichkeit der Klirrtöne: 1) dieselben werden immer höher, je ungleicher die Saitenabtheilungen werden, denn je kleiner m im Vergleich mit n wird, desto mehr nähert sich (m + n) : (2m + n) dem

Verhältnisse der Gleichheit, desto mehr folglich auch der Klirrton dem freien Tone, und desto höher muß er also werden. 2) der freie Ton ist die Gränze, der sich der Klirrton ins Unendliche nähern, die er aber auch nie erreichen kann, denn m kann immer kleiner und kleiner, aber es kann doch nie n werden, es bleibt immer $(m + n) < (2m + n)$, also nach dem Gesetze $S : s = (m + n) : (2m + n)$ jederzeit S, d. i. der Klirrton, tiefer als s, d. i. der freie Ton. SW.

Klockenbring, Frdr. Arnold, geb. am 31. Juli 1742 zu Schnakenburg im Lüneburgischen, belohnte schon in seiner frühesten Jugend die Mühe, die sich sein Vater, dortiger Prediger, in den alten Sprachen mit ihm gab, auf ungewöhnliche Weise. Nicht geringere Fortschritte machte er in der praktischen Musik, so daß er in seinem 9ten Jahre die Orgel während des Gottesdienstes spielte und von den Landleuten nur unsers Herr-Gottes Spielmann genannt wurde. 1761 bezog er das Gymnasium zu Braunschweig, wo ihn der erste Besuch der Oper völlig außer sich versetzte. Mit Leidenschaft warf er sich nun sogleich auf die italienische Sprache, die ihm nach einem halben Jahre schon sehr geläufig geworden war. Die Musik wurde ihm Lieblingsbeschäftigung, worin ihm der Capellmeister Schwanberger thätig beistand; ja er vertraute ihm, da er gerade eine neue Oper schrieb, die Ausfüllung der Partitur bei geeigneten Stellen an. K.'s Phantasien auf dem Claviere zeichneten sich merkwürdig dadurch aus, daß sie, je länger je mehr und öfter voll und freudig begannen, in ein sanftes Adagio übergingen und immer matter in der tiefsten Schwermuth auslöschten. Seine Compositionen waren zärtlicher Natur, z. B. Salmar und Selma, was er öfter setzte. Zu gleicher Zeit gewann er die Flöte lieb und erwarb sich bald nicht geringe Fertigkeit darauf. Schwanberger, der seines Schülers wachsende Neigung zur Tonkunst und glückliches Talent für sie sahe, rieth ihm zu noch sorgfältigerem Studium der Theorie, worauf er nach Italien reisen solle. Allein sehr vortheilhafte Umstände zogen ihn 1764 auf die Universität nach Leipzig und 1766 nach Göttingen, wo er als Jurist sich so hervor that, daß er 1772 als Stadtschulze zu Hameln und 1773 als Geheimer Kanzlei-Secretair zu Hannover angestellt wurde und diese Aemter zur größten Zufriedenheit seiner Vorgesetzten und zum Besten des Staats verwaltete. Seine Musik diente ihm und seinen Freunden zu vielfacher Erheiterung; kam es auch nicht zu Compositionen, die er zu veröffentlichen Lust hatte, so schrieb er doch mehrere anziehende Aufsätze (Hannover 1787 in 8). namentlich über die von den unseren abweichenden Intervalle auf den Südseeinseln, wozu noch einige Kleinigkeiten kamen. Seine Lage war die glücklichste von der Welt! Da erschien das verrufene Buch: „Bahrdt mit der eisernen Stirne" 1790. Das machte einen so furchtbaren Eindruck auf sein höchst reizbares Gemüth, daß er 1792 in völligen Wahnsinn verfiel, worin er Stellen der geistlichen Dichter declamirte, allerlei sang und vor Allem nach altgriechischen Liedern suchte u. dergl. Dem Dr. Hahnemann gelang zwar die Wiederherstellung; in den ersten gesunden Verstandeszeiten drängte es ihn, deutsche Volkslieder zu dichten und am Claviere zu singen; allein seine Körperkräfte waren erschöpft und er ververschied am 12. Juni 1795 zu Hannover. Einen ausführlichen und psychologisch vortrefflichen Aufsatz liest man im ersten Bande des 6. Jahrganges der Nekrologe von Schlichtengroll. +b.

Klöffler, Johann Friedrich, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Concertdirector und Finanzassessor bei dem damaligen regierenden Grafen zu Bentheim-Steinfurt zu Burg-Steinfurt bei Münster, wo

er 1792 starb, war ein tüchtiger Flötenvirtuos, überhaupt guter Instrumentalist, und hat auch viele Flötenconcerte, Duette und Trio's für die Flöte, Claviersonaten, Sinfonien für kleineres und größeres Orchester ꝛc. componirt, von denen nicht wenige gedruckt sind und einst keinen geringen Beifall fanden, namentlich in Holland, wohin er in seinen jüngeren Jahren mehrmals gereist war. Auch eine „Essai d'une bataille en musique" mit Prolog, Intrade, Märschen, Kanonaden, Stürmen und allen anderen Vorgängen einer Schlacht, schrieb er für 2 Orchester, und brachte die ganze Musik unter andern in Hamburg, Kopenhagen und Berlin wirklich zur Aufführung, allein ohne glücklichen Erfolg, wie nicht anders von einem gehaltlosen Spektakelstück, bei aller Vorliebe des größeren Publikums für dergleichen Musik, zu erwarten stand.

Klöppel, der Name desjenigen Instruments oder Werkzeugs, womit sonore Körper, durch Anschlagen damit, und also unter den musikalischen Instrumenten insbesondere die sogenannten Schlaginstrumente, als Glocke, Hackebrett, Trommel, Pauke ꝛc. zum Klingen gebracht, intonirt werden. Die Verschiedenheit der Instrumente und ihre Behandlungsart bringt natürlich auch unter die Klöppel eine große Verschiedenheit: fast jedes derartige Instrument hat auch seine eigene Art Klöppel, die daher unter den einzelnen Instrumenten-Artikeln, so viel als nöthig, beschrieben sind. Insbesondere wird der Name Klöppel bei Glocken (s. d.) gebraucht, für den darin hängenden, unten am Anschlagpunkte mit einer dickeren Kolbe versehenen, metallenen Körper, mittelst welches die Glocke zum Läuten gebracht wird. Die Klöppel anderer Instrumente heißen auch wohl, je nach der Behandlungsart des Instruments, Schlägel, Hammer, Trommelstock ꝛc.

Kloß, Carl, Musikdirector in Dresden, ist geb. in Mohrungen bei Sangerhausen 1792. Sein Vater war Cantor daselbst, konnte aber zur Erziehung des Knaben nur wenig beitragen, da er schon, noch ehe dieser das 11te Jahr erreicht hatte, starb. Doch hatte Carl, noch unter des Vaters Leitung, einen guten Grund in der Musik gelegt, als er von seiner Mutter zur weiteren Ausbildung auf die lateinische Schule nach Sangerhausen geschickt ward. 4 Jahre besuchte er dieselbe, und suchte sich nachher durch Unterricht in der Musik selbst sein Brod zu verdienen. Türk, der ihn zufällig kennen lernte, und keine gewöhnliche Anlagen in ihm entdeckte, beredete ihn, nach Halle zu kommen, und dort in den öffentlichen Singechor, welchem er vorstand, zu treten. K., der damals noch nicht volle 17 Jahre alt war, that es, und ward von Türk selbst ins Haus genommen, um ihn, eben seiner viel versprechenden Anlagen wegen, desto sorgfältiger in der Musik und namentlich dem theoretischen Theile derselben unterrichten zu können. Praktisch übte er sich vornehmlich im Violin-, Clavier- und Orgelspiele. Als Sänger leistete er nur Mittelmäßiges, doch war sein Vortrag gut. Nach Türks Tode 1813 zwang ihn seine ökonomische Lage, eine Stelle als Violinist am Theater zu Leipzig anzunehmen, was jedoch in sofern von großem Nutzen für ihn war, daß er dadurch Gelegenheit erhielt, viele größere Musikwerke zu hören und genauer kennen zu lernen, und Anregung, sich noch mehr im Violinspiele zu üben, wobei er vorzugsweise Matthäi's Violinschule benutzte. Sein Ruf als Violin- und Claviervirtuos verbreitete sich nun bald, und schon 1816 erhielt er die Stelle eines Capelldirectors beim Fürsten Jablonowsky, als welcher er zugleich die Concerte desselben zu leiten hatte. Das mehr ruhige Leben indessen, welches ihm der Organistendienst in Elbing versprach, ließ ihn 1819 diesen und später

einen Ruf nach Dresden annehmen, und er hat sich auch in so weit in seiner Hoffnung nicht betrogen, als er von dieser Zeit an eine weit größere Thätigkeit als Componist entwickeln konnte. Vielleicht einer angebornen Neigung folgend, hat er sich in solcher Eigenschaft hauptsächlich der Liedercomposition ergeben, und was er in diesem Fache schrieb, ist mehrentheils auch das Beste von allen seinen Werken. Haben auch seine Lieder und Gesänge, deren viele gedruckt sind, nicht jenen genialen Schwung, durch welchen unter anderen die von Schubert sich auszeichnen, sind sie auch nicht so tief und in so bestimmt charakterisirender Begränzung aufgefaßt wie vielleicht die von Hiller, so zeichnen sie sich doch durch eine ziemlich richtige Declamation und nicht selten höchst angenehme Wendungen in der Melodie aus, und wir möchten sie unter den älteren wohl denen von Haller, und unter den neueren denen von Reissiger und Schmidt an die Seite stellen. Seine „Gesänge der Berliner Liedertafel" sind mehr im Eisenhofer'schen Style. Für Clavier gab er Märsche, Rondo's, Polonaisen, Sonaten und unter diesen auch einige mit Violinbegleitung heraus. Seine „Chöre der evangelischen Liturgie" haben sich auch nicht weit verbreitet. Er selbst ist ein sehr bescheidener und äußerst gefälliger Mann, und diesen liebenswürdigen Zug seines ganzen Charakters finden wir denn auch fast in allen seinen Werken als vorherrschend wieder. Lwe.

Klötzchen, auch Geigenklötzchen, heißen die Stückchen Holz, welche in den Ecken der beiden Ausschnitte in dem Corpus eines Geigeninstruments aufrecht stehend angeleimt werden, um Decke und Boden dauerhaft mit einander zu verbinden. Zum guten Tone oder zur Stimmhaltung des Instruments tragen sie nicht viel bei, doch bezwecken sie eine besondere Festigkeit im ganzen Baue des Instruments, und solche ist auch in Beziehung auf jene Eigenschaften ein wesentliches Erforderniß einer guten Geige. Zu stark oder dick dürfen die Klötzchen nicht seyn, sonst hindern sie den Resonanzboden in gleichmäßiger Schwingung; nicht fest genug angeleimt erzeugen sie ein Schnarren oder Zittern des Tones, was natürlich vermieden werden muß.

Knarren oder Knastern wird von den Tönen der Orgelzungenstimmen gesagt, wenn sie fladdern. S. Fladdern.

Knauf, Joh. Friedr., der erste Oboespieler in der Capelle Wilhelm I. Kurfürst von Hessen, ward durch die Sanftheit seines Spiels einer der beliebtesten Musiker. Thurner war sein Schüler, der, als er nach mehreren Reisen wieder nach Cassel zurückkam, seines Lehrers Mitleid erregte, indem er durch eine Virtuosität in Passagen sein Instrument der Schalmey näher gebracht, und Knaufs lieblichen Ton ganz aufgegeben hatte. Der bescheidene und unvergeßliche Meister verlor nur zu bald die Vorderzähne, und gab daher schnell die Musik ganz auf und ward Kaufmannn. G.

Knaust, Heinrich Theodor (nicht Knaus, wie in Klingemanns Theateralmanach angegeben ist), erster Tenorist beim Großherzoglichen Hoftheater in Weimar, wurde den 14. Febr. 1805 in Braunschweig geboren. Sein ausgezeichnetes Talent wurde zuerst von dem rühmlichst bekannten Beuther, damals Decorationsmaler zu Braunschweig, bemerkt, welcher in Verbindung mit dem nachmaligen Professor Griepenkerl so wie mit dem verstorbenen Hofrathe Ribbentrop, damaligen Mitgliede der National-Theater-Comité zu Braunschweig, den jungen Mann dazu vermochte, seine schöne, metall- und umpfangreiche Stimme, welche sich gegenwärtig durch 2 volle Octaven vom großen B bis zum eingestrichenen b mit Leichtigkeit und Anmuth bewegt, gründlich auszubilden und sich ganz der Gesangkunst

zu widmen. Nach eifrigen Vorstudien im Technischen der Musik, welche von dem Tenoristen Kiel, so wie im Fache der Declamation, welche von Haake, damaligen Mitgliede des Braunschweiger Theaters, geleitet wurden, machte er auf diesem im Jahre 1820 seinen ersten öffentlichen Versuch, indem er in einer, von Dr. Klingemann für ihn besonders in „die Heirath durchs Wochenblatt" eingelegte Scene die Taminoarie „dieß Bildniß" ꝛc. vortrug und zwar mit so großem Beifalle, daß er sofort für zweite Tenorparthien mit der Verpflichtung angestellt wurde, den Chor zu unterstützen. Sehr vortheilhaft für seine rasche Fortbildung wirkte die Nähe des trefflichen Tenoristen Cornet, dessen gediegene Gesang- und Darstellungsweise er sich mit Geschick und Glück zum Vorbilde setzte. Der steigende Beifall, welchen der junge, kräftig emporstrebende Künstler fand, trieb ihn bald, sich zur vollen Entwickelung seines Talents einen freieren Spielraum zu suchen. So verließ er 1827 seine Vaterstadt, um zunächst in Kassel als Antonio M. im „Wasserträger", als Obrist im „Schnee" und als Othello aufzutreten. In Kassel mit Wild zusammengetroffen, wendete er sich, Engagements-Anträge ablehnend nach Bremen, debutirte hier in verschiedenen Rollen mit lebhaftem Beifalle und wußte denselben, nach erlangter fester Stellung, durch immer vollkommenere Leistungen so zu steigern, daß ihm von Jahr zu Jahr eine immer vortheilhaftere Lage zu Theil wurde und er sich um so mehr gedrungen fühlte, mehrere an ihn ergehende ehrenvolle Rufe abzulehnen, je mehr die angenehmsten Familien-Verbindungen und Freundschafts-Verhältnisse dazu beitrugen, sein dortiges Leben zu verschönern. In die Zeit seines 7jährigen, ruhmvollen Künstlerwirkens in Bremen, welchem er endlich vorzüglich durch den schwankend gewordenen Zustand der dasigen Theaterverhältnisse in den Jahren $18\frac{33}{34}$ entzogen wurde, fallen mehrere Reisen. Im Sommer 1829 trat er in die Vorstellungen des Mainzer Nationaltheaters zu Wiesbaden als Max, Murney, Hüon, Joseph, z. Th. wiederholt auf; im Jahre 1833 erschien er als Gast in Dresden, an beiden Orten mit einem Erfolge, der zur Vermehrung seines Künstlerruhmes beitrug und bald darauf eine Einladung zu Gastspielen auf dem Großherzoglichen Hoftheater zu Weimar veranlaßte, wo er, mit ungetheiltem Beifalle auftretend, demzufolge einen so ehrenvollen als umfassenden Wirkungskreis durch Anstellung auf Lebenszeit gewann. Knaust ist in der That ein sehr ausgezeichneter Künstler, welcher, obwohl seinen Vorgänger am Weimarischen Theater, den verstorbenen Moltke, an Kraft und Nachhaltigkeit der Stimme nicht ganz erreichend, ihn doch an Tiefe und Innigkeit und dramatischer Belebtheit des Ausdrucks und der Vortragsweise und an künstlerischer Vielseitigkeit, bei weitem übertrifft. Reichbegabter, tüchtig gebildeter Sänger, dessen geschmeidiges, seelenvolles Organ schon durch sich selbst zum Herzen spricht und der mit seinem Geschmacke und Tacte in der Vortragsweise eine reine, vollkommene deutliche Pronuntiation verbindet, ist er zugleich auch gewandter Schauspieler und in diesem schönen Vereine von Kräften bereits im hohen Maaße der Liebling des Weimarischen Publikums geworden. Zu seinen schönsten Darstellungen rechnet Referent die des Florestan im Fidelio, welchen K. in einer Weise giebt, wie sie nur ein tiefes Künstlergemüth und eine warme Kunstbegeisterung zu erzeugen vermögen. K. St.

Knecht, Justin Heinrich, geb. am 30. September 1752 zu Biberach in Schwaben, und auch dort gestorben an einem wiederholten Schlagfalle den 11. December 1817. Besagtes Reichsstädtlein darf sich rühmen Wieland's Geburtsstätte gewesen zu seyn, und überhaupt hat es gar manchen wackern

Künstler gezeugt, wie die Namen Schaup, Diglinger, Natter, Dietrich, Keller, Müller u. A. im Graveur-, Maler- und Edelsteinschneider-Fach beurkunden. K.'s Vater, Collaborator, später Cantor an der Trivialschule, unterrichtete den 9jährigen; für die Musik ungemein empfänglichen Knaben, im Gesang und Violinspiele; bald erwachte auch in diesem der Trieb zum Selbstschaffen: wo er eines leeren Notenblättchens habhaft werden konnte, wurde selbes vollgekritzelt; er versuchte sich in allerlei, und setzte sogar — noch nicht 12 Sommer alt zwei Singspiele in Musik: „Josua" und „Kain und Abel" für das städtische Liebhabertheater, dessen Director Wieland war, dem das aufkeimende Talent des jugendlichen Componisten nicht entging, und welcher den Vater dahin stimmte, daß er seinen Sohn durch den Organisten Kramer im Generalbaß unterweisen ließ. Nebstbei studirte er bei dem Rector Doll die lateinische Sprache, befreundete sich mit den vorzüglichsten Werken klassischer Autoren, erlernte die Flöte, Hoboe, Horn und Trompete, und wurde durch Wieland, der ihm wohlwollend den freien Zutritt in sein Haus gestattete, mit der italienischen Prosodie vertraut. 1768 kam K. in das Collegiat-Stift nach Eßlingen, trat, nach rühmlich bestandener Prüfung, sogleich in die oberste Classe des Lyceums, legte sich mit Eifer auf das Studium der Philologie, der römischen und griechischen Schriftsteller, so wie auf die deutsche Literatur unter dem berühmten Pädagogen Böck, machte die nutzbringende Bekanntschaft von dessen Schwager Schubart, und jene des Präceptors und Musikdirectors Schmidt, der ihm auch als Substitut seinen Platz an der Hauptorgel anvertraute, und mit den Tonwerken Graun's, Telemanns, Bachs, Händels u. A., desgleichen mit Marpurgs Lehrbuche bekannt machte. Eben im Begriffe, die Academie zu beziehen, sah der 19jährige Jüngling in seine Vaterstadt sich zurückberufen, und von dem Magistrate zum Nachfolger seines ersten Mentors, des quieszirten, würdigen Greises Doll ernannt. Nunmehr machte er sich erst Vogler's Tonsystem ganz eigen, und docirte nach demselben, begründete ein stehendes Concert, und fing, nachdem er 1792 des Schulfaches enthoben ward, und nunmehr das Musikdirectorat nebst dem Organistendienste zu versehen hatte, an, durch die Herausgabe seiner theoretischen und praktischen Arbeiten in der Kunstwelt einen bedeutenden Namen zu gewinnen. Diese bestanden: in dem Clavierauszuge des Wechselgesanges „Mirjam und Debora" aus Klopstocks „Messiade," der 23ste Psalm, eine große Symphonie: „Tongemälde der Natur," 12 Clavier-Variationen, Abhandlung über das Präludiren, Stanzen aus Wielands „Oberon," der 6te Psalm nach Mendelsohn, der 1ste Psalm nach Kramer, Erklärungen über mißverstandene Grundsätze in Voglers Theorie, Sammlung aller Arten von Orgelstücken (12 Hefte), „die unterbrochene Hirtenwonne" ein Charaktergemälde für die Orgel, 90 kurze und leichte Orgelstücke, Elementarwerk der Harmonie ꝛc. in zweierlei Ausgaben, alphabetisches Wörterbuch aus der musikalischen Theorie, vollständige Orgelschule, theoretische Clavierschule, desgl. praktische, 48 kleine Vorspiele, 4 Sonatinen, ein doppelchöriges Te Deum laudamus, Abhandlung über die Harmonie (nebst mehreren desgl. u. versch. Recensionen, in der Leipz. musik. Ztg.), vollständiges Choralbuch für das Königreich Würtemberg, allgem. musik. Katechismus, 6 Flötenduetts, einzelne Sonaten, Arien, Gesänge u. dergl., neues Biberach'sches Choralbuch, vierstimmige geistliche Hymnen, ein Magnificat: Dixit Dominus (beide mit dem Preis bekrönt), der Psalm Miserere, mehrere deutsche Choral- und figurirte Messen, Huldigungs-Cantate, Herr Gott Dich loben wir, Lob der Buchdruckerkunst, protestantisch-baiersches Choralbuch, (von

der Königin zum Andenken mit einer großen goldenen Medaille beschenkt), Postludium zu J. Seb. Bachs „Kunst der Fuge," Anleitung zur Tonausweichungs= und Fantasir=Kunst (2 Abtheilungen mit 256 Notentafeln), Chor zum Dreieinigkeitsfeste, Schiller's Lied „von der Glocke" melodramatisch bearbeitet, Methodenbuch bei dem ersten Clavier=Unterrichte, praktische Generalbaßschule, Luthers Verdienste um Musik und Poesie, (eine Skizze, entworfen zur Verherrlichung des 300jährigen Reformations=Jubelfestes), Opern u. Singspiele: „die treuen Köhler," „der Erndtekranz," „der lahme Husar," „die Entführung aus dem Serail," „Pygmalion," „der Kohlenbrenner," „die Aeolsharfe," „Scipio vor Karthago," „Feodora." — Im Jahre 1807 erhielt K. von dem Könige zu Würtemberg die Anstellung als Capellmeister, dirigirte die Theater= und Hofkirchen=Musiken, hatte aber mit Cabalen mancherlei Art zu kämpfen, denen er wohl im Gefühle strenger Rechtlichkeit männlich fest entgegentrat, welche ihm jedoch seine Stellung und die ungewohnte Hofluft verleideten, so zwar, daß er bereits schon im zweiten Jahre sein Dimissionsgesuch einreichte, und wieder nach Biberach, um dort zu leben und zu sterben, heimkehrte. Diese seine mütterliche Erde, der zarten Kindheit Wiege, und letztes Asyl im Spätherbste des Lebens, welcher er 47 Jahre treu gedient, nahm liebevoll ihn auf; hätte so gern die Freude, sein 50jähriges Dienstjubiläum zu begehen, ihm gegönnt, und birgt nunmehr in ihrem kühlen Schooße die irdischen Ueberreste eines Mitbürgers, der im stolzen Selbstgefühle ihren wackersten Söhnen sie beizählen darf. Ihn rührte am 1. December 1817 der Schlag und starb augenblicklich. Tief betrübte Freunde errichteten ihm ein, von Danneker entworfenes Denkmal, dessen einfach rührende Inschrift: „Engelstöne, die er ahnend hier uns sang, singt er jauchzend dort im höhern Chor" — mittrauernde Thränenweiden umschatten. — Knecht war ein ächter Deutscher, schlicht, gerade und aufrichtig, — was man so einen ehrlichen Schwaben nennt, — lebhaften Geistes, und meist heiteren Muthes, gefällig, witzig, ironisch und scherzhaft, weder befangen von Anmaßung noch Eigendünkel. Sein Genius neigte sich prädominirend zum Großen, Erhabenen, Ernsten und rein Gemüthlichen. In der contrapunktischen Schreibart, im Choralsatze, kann er nicht leicht übertroffen werden, sein Styl ist makellos, edel und männlich gediegen, die Ideen sind neu und originell; immer erfaßt er richtig den Sinn der Worte und der Tondichtung, darum bleiben auch seine Orgel- und Gesangstücke, wahrhaft religiösen Pathos athmend, nachahmenswerthe Musterbilder für Kirchencompositionen. Weniger heimisch dürfte er im zierlich geschmeidigen Kammerstyle gewesen seyn. Seine Bühnen=Arbeiten sind nie vor ein großes Publikum gekommen, um für deren Wirkung einen richtigen Maaßstab anlegen zu können; dennoch wird ihnen Grazie, melodische Schönheit, harmonischer Reichthum, Kraft und Energie zugestanden. Als Theoretiker nennt man ihn mit Fug und Recht den zweiten Kirnberger. Was er vielumfassend in diesem Zweige geleistet, zeugt von tiefer Gründlichkeit, einer geläuterten, die kleinsten Theile durchdringenden Einsicht, — von Klarheit der aufgestellten Grundsätze, und einer meisterhaften Darstellungsgabe im Vortrage. Seine Hauptstärke war das Orgelspiel, worin er, Vogler ausgenommen, unter seinen Zeitgenossen kaum einen Nebenbuhler zu scheuen hatte. Im Theater und die Concerte pflegte er an der Violine zu dirigiren; die früher cultivirten Blasinstrumente mußten bei zunehmenden Jahren, wegen einer, der Gesundheit schädlichen Nachwirkung gänzlich beseitigt werden. Hätte K. Voglers Freundesrath befolgen, und auswärtige Kunstreisen unternehmen können, sein Name würde eine univer=

selle Celebrität errungen haben, nie aber wird er erlöschen im dankbaren Andenken seiner Vaterstadt, und all Jener, die aus seinen Schriften Belehrung und einen Schatz bleibender Kenntnisse schöpften. — Der nicht unberühmte Orgelbauer **Knecht** ist sein Sohn. — d.

Knefel, Johann, ein Componist aus Lauban in der Oberlausitz gebürtig, blühete in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts als Capellmeister des Kurfürsten Ludwig von der Pfalz, und gab unter Anderem zu Nürnberg heraus: viele 5- bis 7 stim. Cantiones, „Cantus choralis, musicis numeris 5 voc. inclusus," und 5stimmige deutsche Lieder. Ueber das 1580 zu Nürnberg erschienene Cantionenwerk sagt Burney im 3ten Bande seiner Geschichte pag. 254, daß es das erste und älteste Werk gewesen, welches er gesehen, worin die Singstimmen mit den Instrumenten concertirten; Gerber meint aber, es seien die Singstimmen vielmehr so eingerichtet gewesen, daß man sie auch als Sonaten, auf Violen, ohne Gesang habe spielen können, und führt Gesners und Draudius Bibliothek als Beleg an.

Kneferle, Heinrich, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Organist zu Eichstädt, hatte die Musik 8 Jahre lang in Neapel studirt, und war ein für seine Zeit ausgezeichneter Clavierspieler und Fagottvirtuos. Als Componist machte er sich durch mehrere Operetten rühmlichst bekannt; auch schrieb er viele Concerte für den Fagott, fürs Clavier und für die Flöte, Claviersonaten u. dergl. m., was noch bis in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts gern gehört und gespielt wurde, für uns jetzt natürlich aber ohne allen besonderen Werth ist, wenn wir die Reinheit des Styls abrechnen, hinsichtlich der seine Werke, von welchen übrigens nur wenige gedruckt sind, zu allen Zeiten als Muster genommen werden dürfen.

Kneisel, Demoiselle, Sängerin, s. **Righini** (Mad.)

Knie, s. **gebrochener Kanal**.

Kniegeige, Viola da Gamba, s. **Gambe**.

Knieguitarre, s. Guitarre d'amour.

Kniestück, s. **gebrochener Kanal**.

Kniezug, ein unter einigen Orgelmanualen angebrachter Registerzug, der mit dem Knie des Orgelspielers entweder auf- oder seitwärts regiert wird. Am öftersten findet man ihn an Orgeln mit einem Manuale, wo er für eine gehörig hervorstechende Stimme: Trompete rc. benutzt wird, um diese während des Präludirens, zur Führung einer Melodie anziehen zu können, ohne daß der Spieler die Hand von der Tastatur zu nehmen nöthig hat. Das Schiebe- oder Druckholz dieses Zuges muß so angebracht werden, daß sie das Knie des vor der Orgel sitzenden Spielers — sey er von Körper groß oder klein — bequem und leicht anziehen und abstoßen kann. Es ist deshalb nicht unzweckmäßig, die unter dem Manuale hervorgehende Registerstange mit einer Querstange zu versehen, deren beide Endpunkte perpendikulär und gehörig tief fallen, wo dieser Zug dann mit dem einen Knie angezogen, mit dem anderen abgestoßen werden kann.

Kniff, s. **Durchstecher**.

Knittelmaier, Lampert, eines Schullehrers Sohn aus Konzell, wo er am 13ten März 1769 geboren wurde, studirte zu Salzburg, u. lebte darauf eine Zeitlang als Lehrer zu München und Straubingen, wo seinen Geschmack zu bilden er zwar Gelegenheit genug fand, doch keinen eigentlichen Unterricht in der Composition erhielt. Gleichwohl setzte er später, besonders nachdem er in das Benedictinerkloster zu Oberaltaich getreten war, Mehre-

res, was Beifall fand, wie z. B. eine 4stimmige deutsche Messe mit concertirender Orgel, Variationen für Pianoforte, Allemanden ꝛc. Nach 1810 erschienen dergleichen kleinere Werke vom ihm gedruckt.

Knize, F. M., ein böhmischer Componist und wahrscheinlich Guitarrist der neuesten Zeit, von welchem außer 2 Lehrbüchern für sein Instrument, nämlich: „Fundament für die Guitarre nebst praktischen Beispielen ꝛc.“ (Prag bei Kronberger und Weber), und „Vollständige Guitarrschule oder leichtfaßlicher Unterricht, dieses Instrument gründlich spielen zu lernen. Nach eignen Ansichten, mit Vergleichung der besten Schulen, besonders durch die zweckmäßigste Fingersetzung erläutert; mit fortschreitenden Uebungen“ (2 Theile, Prag bei Enders), auch folgende Compositionen gestochen worden sind: 14 Hefte verschiedener Stücke für die Guitarre, als: Variationen, Uebungsstücke, Divertissements u. s. w.; Arie: „Willkommen, o seeliger Abend“, als Quartett für Sopran, Alt, Tenor und Baß ohne Begleitung; 5 böhmische Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre; 3 Hefte Lieder mit Begleitung der Guitarre; Gesänge von Theodor Körner mit Begleitung der Guitarre; characteristische Singübungen für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pf. v. Wzrd.

Knobel, der Name eines berühmten Tonkünstlers, Virtuos auf der Flöte und Componist, des 16ten Jahrhunderts, lebte zu Goldberg, blühte vornehmlich um die Mitte desselben, und war Lehrer des blinden Organisten und Flötisten Caspar Krumbhorn.

Knobloch oder Knoblauch, Carl, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts Mitglied des Cisterzienser-Ordens und Regens Chori an der Klosterkirche zu Grüssau, war ein vortrefflicher Componist, Organist und auch Director, wenn gleich von seinen Werken fast gar Nichts gedruckt worden ist. Am fleißigsten und auch glücklichsten war er im Kirchenstyle, und mehrere seiner Kirchencompositionen findet der dafür Interessirte noch jetzt auf dem Chore der Kirche zu Grüssau.

Knobloch oder Knoblauch, Johann Christoph, von 1787 bis in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts, wo er starb, Königl. Preußischer Cammermusikus und erster Fagottist in der Königl. Capelle zu Berlin, war gebürtig aus Potsdam (1744) und stand Anfangs als Fagottist in Markgräfl. Schwed'schen Diensten. Sein Lehrer auf dem Fagotte war der berühmte Eichner, dem er in seinen besseren Jahren sowohl an Fertigkeit als an schönem Vortrage ziemlich gleich gekommen seyn soll. D.

Knopfregal, und Knöpfleinregal, s. Regal, auch Apfelregal.

Knoll, David Tobias, geboren 1736 zu Namslau in Schlesien, und gestorben 1818, ein 82jähriger Greis, als geachteter Kaufmann in Breslau. Schon im Knabenalter war es sein liebster Zeitvertreib, länglichte Stückchen Holz über einen Stock zu legen, und darauf claviermäßig mit den kleinen Fingerchen herumzutippen. Dies Kinderspiel verrieth dem Organisten Hoffmann ein schlummerndes Musiktalent; er beredete den Vater, welcher die Stadtmüller-Profession betrieb, den lernbegierigen Jungen unterrichten zu dürfen, und brachte seinen Schüler binnen 10 Monaten dahin, daß er bereits regelrecht einen Choral durchführen u. nöthigenfalls als Organisten-Supplent auftreten konnte. Obwohl er im 14ten Jahre dem Handelsstande sich widmen mußte, so entsagte er doch keineswegs der Tonkunst, sondern schaffte sich theoretische Lehrbücher an, und studirte, alle Feierstunden habsüchtig benützend, sogar mit eisernem Fleiße die Composition. Auch, nach-

dem K. sich selbstständig etablirt hatte, blieb er seiner Lieblingsmuse getreu; er verfaßte viele Kirchenstücke, Kyrie, Domine, Veni sancte spiritus, Magnificat, Ecce quomodo moritur justus, ein Choralbuch mit 500 Melodien, religiöse und Gelegenheits-Cantaten, Motetten u. s. w.; auch ein Credo cancerizante, worin die Oberstimme der umgekehrte Baß, dieser aber der retrograde Sopran war, in welchen canonischen Kunststücken er trotz Kirnberger vorzüglich wohl bewandert genannt zu werden verdient. Deßgleichen hinterließ er im Manuscript verschiedene theoretische Aufsätze und Abhandlungen, welche eine Summe von scientivischen Einsichten und einen seltenen Forschergeist beurkunden, darunter: „Ueber den Choralgesang"; „von der Kirchen-Musik"; „Gedanken über die Bravour-Arie"; „über die Anzahl der Manual- und Pedaltasten an den Orgeln"; „vom Orgelspiel und der höheren Stimmung durch das Verkürzen bestimmter Pfeifen"; „mißlungene Kunstfortschritte"; „über die Wahl eines Organisten"; „Gedanken: von der Musik der Griechen, vom Inhalt eines Sinngedichts, über die Passionsgeschichte"; „über geistliche Liedermelodien, über die alten Choräle, desgl. über die neueren, über den Vortrag beim Accompagnement, über den Choralgesang, über die natürliche Tonart"; mehrere Sendschreiben verschiedenen Inhalts; „ein Traum"; „Reflexionen, den Domcapellmeister Clement betreffend"; „Schreiben eines Landmanns an seinen Freund"; „kritische Untersuchungen" u. A. m. 18.

Knoll, Frau Catharine von, Sängerin am Königlichen Hoftheater zu Stuttgart, wurde geboren 1796 zu Ravensburg im Würtembergischen. Ihr Familienname ist Hug. Von Natur mit einer wohlthuend weichen, aber dennoch starken und klangreichen Stimme ausgestattet, kam sie 1814 als Choristin zum Theater in Stuttgart. Die Gelegenheit, welche ihr hier ward, unter verständiger Leitung und nach guten Mustern sich zu bilden, ließ sie nicht unbenützt vorübergehen, und so schwang sie sich denn auch durch Fleiß u. Talent bald zur beliebten Solosängerin empor. Doch fehlten ihr zur wirklichen dramatischen Sängerin die nothwendigen äußeren Mittel, und der Rollenkreis, in dem sie sich mit Glück bewegen konnte, blieb daher, und obschon sie 1823 einige Zeit von Orlandi in Mailand unterrichtet wurde, stets nur ein enger. Dies ist auch nicht die Seite, von welcher aus wir uns bewogen fühlen, ihr hier ein Denkblatt für die Nachwelt niederzulegen, sondern die wirklich künstlerische Vollendung und der wunderbare Zauber, womit sie, auch in diesem Augenblicke noch, als Kirchensängerin wirkt, — diese sind es, die uns das als heilige Pflicht gebieten. Mag sie, als gebildete Künstlerin selbst, auch nur wenig Theil an solchem Ruhme haben, mag es wirklich nur ihre Stimme, die eigenthümliche Klangfarbe ihres Stimmentones seyn, die jene wunderbare Kraft ausübt, so ist doch — da wir einmal das Wort Farbe gebrauchen — die Schattirung, die sie ihrem Gesange zu verleihen weiß, nur ihr Werk, das Anerkennung verdient, und auch die Erinnerung an das Seyn einer solchen und noch dazu wohlgebildet biegsamen Stimme ist eines Biographen, als Geschichtschreibers, Pflicht. Man höre von der Frau von Knoll, als welche sie seit 1825, wo sie sich an einen dortigen Kaufmann dieses Namens vermählte, in Stuttgart lebt, z. B. in Händel's „Messias" die Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" ꝛc., und wer da nicht mit Vertrauen, mit dem festesten Glauben an eine Ewigkeit gen Himmel blickt, dem ist nie aufgegangen des menschlichen Gesanges unendliche Schöne, der fand nie Trost, nie Erquickung am Altare der Kirche: es ist ein wahrhaft frommer Gesang, es sind Töne, so weich und doch so fest, so freundlich und doch so ernst, dabei

so rein, wie allein sie nur ohne Zuthun äußerlich dramatischer Handlung zum Herzen dringen können. Und von diesem Metall, von dieser in der That ganz eigenthümlichen, unnachahmlichen Farbe des Tones hat ihr auch das herannahende Alter noch nicht das mindeste Licht geraubt, was neue Bewunderung verdient. Schreiber dies gesteht, um sein Urtheil über die Frau von Knoll in einigen Worten zu geben, daß er unter den Tausenden von Sängerinnen, die zu hören er Gelegenheit hatte, nie eine schönere, ausdrucks- und eindrucksvollere Kirchensängerin hörte als eben Frau von Knoll, und zweifelt, je auch wieder eine in dieser Hinsicht so vollendete Künstlerin zu hören. Dr. Sch.

Knoep, Lüder, bis 1650 Organist an der St. Stephanskirche zu Bremen, componirte viele Paduanen, Gaillarden, Ballette, Mascaraden, Arien, Allemanden, Courranten, Sarabanden mit 2 Violinen und Basso continuo, von denen auch etliche im Druck erschienen. Sonst ist Nichts von ihm bekannt.

Knorr, Freiherr von, nur Dilettant, aber dennoch merkenswerther Flötenvirtuos, und auch nicht ganz gewöhnlicher Componist für sein Instrument, Hofsecretär in Wien, war von Jugend auf von einer solch' heißen Liebe zur Musik beseelt, daß, da er praktisch ihr nicht alle seine Kräfte widmen durfte, später deren Literatur besonders seine Aufmerksamkeit auf sich zog. Selten wohl ist eine Privat-Bibliothek so reich und ausgezeichnet an den besten Compositionen, historischen und theoretischen musikalischen Werken, und in den kostbarsten Ausgaben, als die seinige. Von seinen Compositionen erschienen von 1799 bis 1812 mehrere Variationen für 2 Flöten, Fantasien für 1 Flöte u. dergl. m. Nach 1812 ist Nichts mehr von ihm gedruckt worden. — Ein neuerer Musiker, Namens Julius Knorr, ist unbedeutender Clavierspieler u. Lehrer im Clavierspiele, gab auch eine Art Clavierschule in Etuden 1835 heraus, aber ohne sonderlichen Zweck.

Knoten, s. Schwingungsknoten.

Knox, Johann. So wichtig dieser Mann auch in mancher anderen Beziehung ist als der erste Reformator Schottlands, so haben wir hier in einem musikalischen Lexicon seine Geschichte doch nur kurz zu berühren. Wer von unsern Lesern mehr als das hier Gegebene über ihn erfahren oder wissen will, findet solches in allen anderen mehr allgemein biographischen Werken. Er wurde 1505 zu Gifford bei Haddington in Schottland geboren, ging 1542 zur protestantischen Religion über und kam deshalb und wegen seines eifrigen Predigens gegen die Katholiken in Frankreich auf die Galeere, ward aber hernach Hofprediger des Königs Eduard III., mußte indeß, von der Königin Maria verfolgt, fliehen, und ging zu Calvin nach Genf 1554. Hier zum Scheiterhaufen verurtheilt floh er wieder nach Schottland. Maria Stuart soll ihn weinend um die Rückkehr zur katholischen Religion gebeten haben, aber er predigte nur desto kräftiger gegen ihre Sitten und stimmte selbst für ihr Todesurtheil, übersetzte nachgehends die Bibel ins Englische, stiftete die presbyterianische Kirche, und führte einen geregelteren u. besseren musikalischen Gottesdienst ein, was von Wichtigkeit in der Geschichte der Kirchenmusik Großbritanniens geblieben ist; componirte auch selbst Kirchenmelodien, die in einer eigenen Sammlung, The Common Tunes betitelt, noch jetzt in den schottischen Kirchen gebräuchlich sind (Gerber kannte den Verfasser dieses Liederbuchs nicht genau), und starb endlich, nachdem er sein großes Reformationswerk siegreich vollendet hatte, am 24sten November 1572. Der Regent, Graf Morton, sagte bei seiner Beerdigung die stolzen Worte: „Hier liegt der Mann, der sich vor keinem Menschen fürchtete".

Knüpfer, Sebastian, geboren zu Aschen im Voigtlande am 6ten September 1633, Sohn des damaligen Cantors und Organisten daselbst Johann K., gehört zu den besseren Componisten und zugleich Philologen seiner Zeit. In seinem 10ten Jahre verließ er das elterliche Haus, und ward von einem 4 Meilen von Aschen entfernt wohnenden Gelehrten in den Wissenschaften und namentlich in den alten Sprachen unterrichtet. In der Musik unterrichtete ihn, seiner besonderen Liebe zu derselben wegen, sein Vater, zu dem er deshalb wöchentlich einige Mal kommen mußte. Endlich kam er nach Leipzig, in das Haus des Rechtsgelehrten Joh. Philippi, der auf alle mögliche Weise für seine, auch musikalische, Ausbildung sorgte und ihm 1657 auch das Cantorat daselbst verschaffte, wozu ihm dann einige Zeit darauf auch die Stelle eines Musikdirectors überlassen wurde. Beiden Aemtern stand er bis 1676 rühmlichst vor, in welchem Jahre er starb. Unter seinen Compositionen (seine wissenschaftlichen Arbeiten gehören nicht hieher) waren die Kirchensachen stets die beliebteren. Sie bestehen größtentheils in Madrigalen für 4 Stimmen und 5 Instrumente, mehrstimmigen Messen rc. Aber auch sog. weltliche Madrigalen für 2 bis 4 Stimmen hat er herausgegegeben, Canzonetten rc.; ungleich mehres Andere ist indeß Manuscript geblieben. 21.

Kobelius, Johann Augustin, geboren zu Wählitz zwischen Halle und Merseburg am 21sten Februar 1674, war im Clavierspiele ein Schüler vom Stadtorganisten Nic. Brausen zu Weißenfels u. J. Ch. Schieferdecker, in der Composition von J. Ph. Krieger, bei dem er 3 Jahre studirte. Nachgehends machte er mehrere Reisen durch Deutschland, bis nach Venedig, die bildend auf ihn wirkten. Nach seiner Rückkunft ward er erst als Cammermusikus in Weißenfels angestellt; dann kam er 1712 als Stadtorganist nach Sangerhausen, und 1713 als Capelldirector an die Capelle zum heil. Kreuz zu Querfurth; 1725 endlich als hochfürstl. Sächsischer Landrentmeister und Capelldirector wieder nach Weißenfels, wo er auch am 17ten August 1731 starb. Eine Menge Opern hat er auf's Theater gebracht. Wir nennen davon hier: „der Irrgarten der Liebe oder Livia und Cleander" (1716); „die auch im Unglück glückliche Liebe oder Isabella und Rodrigo" (1717), „die gerettete Unschuld oder Ati und Sefira" (1717), „Clölia u. Pythias" (1718), „Amine und Sefi" (1719), „Fernando und Bellamire", „Don Carlos und Sidonia" (1719), „Bellerophon" (1720), „Achmet und Almeide" (1721), „die triumphirende Liebe" (1723), „Belliade" (1724), „Bozena" (1725), „Selimone und Cloridan" (1727), „Augustus und Livia" (1727), „Ismene und Menarcas" (1728), „Marc Antonius und Cleopatra" (1728), „die getreue Schäferin Doris" (1728), „Theseus und Helena" (1729), „Paris und Oenone" (1729), und „Meleager und Atalanta" (1729). Außerdem schrieb er eine Menge Serenaden, Concerte, Ouverturen, Sonaten für verschiedene Instrumente, ein- und zweichörige Kirchenmusiken, auch ganze Jahrgänge davon, und endlich die Cantaten J. D. Schieferdecker's, welche alle bei ihren besonderen Titeln hier anzuführen aber wohl von keinem Interesse seyn dürfte.

Koboa, s. Bandosca.

Kobricht, Johann Anton, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und später Organist zu Landberg in Baiern, und als Clavier- und Orgelspieler damals sehr geachtet. Weniger Glück machte er als Componist und Lehrer. In der Zeit von 1748 bis gegen 1770 gab er 13 Werke an Clavier-Sonaten, Präludien, Fugen u. Choralvorspielen zu Augsburg und Nürnberg heraus, mit pomphaften Ankündigungen und Titeln; doch sind sie alle bald vergessen worden. 1782 erschien von ihm zu Augsburg eine „gründliche

Clavierschule"; so der Titel, die Kritik vermißte jedoch die Gründlichkeit; und 1788 noch ein „Praktisches Geigen-Fundament", das aber auch mehr bloße Uebungen im Violinspielen enthält als Anweisungen dazu, indeß noch immer mit mehr Nutzen von Liebhabern benutzt worden seyn mag als jene Clavierschule. S.

Koch, Franz. „Wem der alte preußische Grenadier Franz Koch mit seiner Maultrommel begegnet, der versäume nicht, ihn zu hören", sagt Jean Paul im Hesperus, indem er von diesem Spiele eine Beschreibung macht, die unsere Neugierde aufs Höchste spannt. Und wer es gehört hat, der ist damit einverstanden, daß, wie der Dichter sagt, diese Klänge seeligen Geistern angehören, die sie aus den Wolken herabtragen, des Sterblichen leidendes Herz zu erquicken. Koch geboren 1761 in Mittersil im Salzburgischen, stammte aus einer angesehenen Familie, die ihren Versorger verlor, als Franz noch Knabe war, weshalb er sich genöthigt sah, eine Profession zu lernen. Er wählte die des Buchbinders. Auf seiner Wanderschaft wurde er krank; die Tochter seines Principals pflegte ihn, und Beider Herzen fanden Anklang. Als Bräutigam fiel er 1782 in die Hände preußischer Werber. Man hatte ihm gesagt, daß er Regimentsbuchbinder in Magdaburg werden solle, worauf er sich verehelichte. Dort angekommen sah er sich getäuscht und genöthigt, unter die Waffen zu treten. In dieser Zeit des Kummers, der dadurch vermehrt wurde, daß der Schrecken über solch' trauriges Schicksal die junge Gattin auf ein langwieriges Siechbett geworfen, verbiß er seinen Schmerz in dem Eisen der Maultrommel, und da eine nicht dazu hinreichen wollte, griff er auch zu der zweiten. Einst Nachts, auf dem Walle der Festung Posten stehend, und sich an den Tönen seiner Instrumente labend, hört ihn ein Offizier, der die Runde macht. Tief ergriffen erzählt dieser den Vorfall seinen Bekannten. Man will sich selbst überzeugen, und bald erschallt K's Ruf bis zum Throne. König Friedrich Wilhelm hört seinen Grenadier u. will ihn der musikalischen Welt nicht vorenthalten: Koch wird aus dem Militärdienst entlassen, und begiebt sich mit seiner unbegreiflichen, zum höchsten Entzücken führenden Kunst auf Reisen. Wie in jenem Dorfküster, von dem Matthison erzählt, daß er seiner verstorbenen Braut eine Lilie mit der Unterschrift „So war sie" auf das frühe Grab gesetzt, Anlage zur Dichtkunst, so lag in Franz Koch eine hohe Anlage zur Tonkunst. Die Basis seiner Kunst war die aller Künste: Religion. Sein Genius geleitete ihn zu Tod, Grab und Auferstehung, und sprach sich nur in sternenheller Nacht am würdigsten aus. So gab er den Todtensang „Begrabt den Leib in seine Gruft" mit unnachahmlichem Tiefgefühl, nachdem er zuvor durch die möglichste Modification von Glockenschlägen, die eilfte Stunde verkündet hatte. Nachdem die Uhr bald nahe, bald fern, dann wieder näher und ferner noch, die Geisterstunde angezeigt, hörte man den besagten Choral in reiner, jedoch schauervoller Harmonie in weiter Entfernung und gleichsam in den Lüften erklingen, und immer näher und näher noch und feierlicher ertönte er, schien dann über unserem Haupte vorbeizuziehen, um in der weitesten Ferne, im höchsten Gewölke, am Himmel zu verschwinden. Wer vermöchte es, eine vollendete Beschreibung eines solchen Genusses zu geben! Man sagt, Naumann habe beim Anhören dieser Leistung ausgerufen: „Wenn ich das vermöchte, ich verbrennte zur Stelle all' meine Compositionen". Koch versicherte, daß er geglaubt habe, den Ton seines Instruments durch verfeinertes Metall zu erhöhen, u. es aus Gold, Silber u. s. w. habe verfertigen lassen; allein nur das Eisen besitze den Klang, der uns so entzücke. Bald wurde sein Instrument Mundharmonica genannt, denn wollte man irgend ein anderes ihm zur Seite setzen, so

könnte es nur die Harmonica seyn. Eine ausführliche Lebensbeschreibung Koch's steht in Schummel's Almanach 1793 pag. 322 ff. G.

Koch, Stephan, bürgerlicher Drechslermeister und Blasinstrumentenmacher, geboren den 12ten April 1772 zu Vesprin in Ungarn, kam als Handwerksbursche nach Wien, wo er auf seine Profession conditionirte, durch Fleiß und Geschicklichkeit das Meisterrecht erlangte und zu einem verdienten Wohlstand sich emporschwang. Seine Flöten, Hoboen, Clarinetten und Fagotts wurden allgemein geschätzt. Er brachte wesentliche Verbesserungen an, raffinirte den Mechanismus, erleichterte das Tractement durch die erfundenen Aushülfsklappen und wendete die größte Sorgfalt auf eine möglichst reine Stimmung. Seit seinem Tode, am 16ten December 1828, unterzog sich Franz, sein damals 28jähriger, unter des Vaters Leitung vollkommen ausgebildeter Erstgeborner, der Führung des Geschäfts, und sein industriöser Eifer eben so wohl als seine mannigfaltigen Kenntnisse haben dasselbe nicht nur auf der accreditirten ehrenvollen Stufe erhalten, sondern auch noch in verschiedenen Nebenzweigen bedeutend erweitert. 18.

Koch, Heinrich Christoph, geboren am 10ten October 1749 zu Rudolstadt, genoß den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, einem Mitgliede der Churfürstlichen Capelle, zog die Aufmerksamkeit des Fürsten Johann Friedrich auf sich, welcher ihn auf seine Kosten auf dem Claviere und der Violine, später auch in der Composition vom Capellmeister Scheinpflug unterweisen ließ. Unter dem folgenden Fürsten Ludwig Günther wurde er 1764 als wirkliches Mitglied des Orchesters an der zweiten Violine angestellt und genoß gleiche Unterstützung für seine fernere Ausbildung. Sein Fleiß auf dem Gymnasium war eben so groß als in der Musik; in den höheren Klassen gewann er besondere Neigung zur Mathematik und jene Liebe zum Nachdenken, wodurch er sich vor Vielen auszeichnete. Es wäre zum Besten der Kunst und für ihn selbst sehr erwünscht gewesen, wenn er seine gelehrte Bildung auf einer Universität hätte erweitern können. Das war ihm aber nicht möglich, obgleich seine Fürsten sehr Viel für ihn thaten, ihn auf Reisen sandten und noch besonders im Violinspiele von dem berühmten Weimar'schen Concertmeister Göpfert unterweisen ließen. 1768 wurde er zur ersten Violine als Hofmusikus erhoben, und 1777 ernannte ihn der Hof zum Cammermusikus. Für alle diese Huld hatte sich der Mann stets dankbar erwiesen, und besonders auch durch vielfache Compositionen für allerlei Hoffeierlichkeiten; als 4 Geburts-Cantaten, Trauer-Cantaten und andere, die nicht veröffentlicht wurden; einige kleinere Compositionen sind von 1768 an gedruckt worden, jedoch von keiner Bedeutung. Noch verdient sein für Harmoniemusik eingerichtetes vollständiges Choralbuch für die Hofkirche rühmlicher Erwähnung, des treuen Fleißes wegen, der nie ermüdete, wenn es galt, seinen Fürstl. Wohlthätern auf thätige Weise seine Dankbarkeit zu bezeugen. Weit mehr Neigung als Kraft hatte er für das Theoretische der Tonkunst. In diesem Fache hat er auch das Meiste genützt u. folgende Werke herausgegeben: „Versuch einer Anleitung zur Composition" in 3 Theilen; der erste 1782 (8), der zweite 1787 u. der dritte 1793 (Leipz., b. F. A. Böhme). Um dem damaligen Mangel an musikal. Literatur nach Kräften abzuhelfen und dabei auch Anderer Federn in Bewegung zu setzen, unternahm er die Herausgabe eines Journals der Tonkunst. Bei Kayser zu Erfurt erschienen davon 1795 2 Stücke, jedes 8—9 Octavbogen, mit sehr wohlgewählten, nützlichen und unterhaltenden Gegenständen verschiedener Art. Allein die politischen Verhältnisse hielten Aller Herzen gefangen; die Schrift konnte nicht fortgesetzt werden. Verschiedene Abhandlungen und Recensionen lieferte er in die Speier'sche musikal. Zeitung 1788—1791; in die 7 ersten Jahrgänge der

Jena'schen allg. Literaturzeitung und in die Leipzig. allgem. musikal. Ztg. von 1807–1811. Unterdessen war auch sein Hauptwerk erschienen: Musikalisches Lexicon, welches die theoretische u. praktische Tonkunst encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält (Frankfurt a. M. bei Aug. Herrmann dem Jüngern 1802. In 2 Abtheilungen mit fortlaufenden Seitenzahlen 1802 in gr. 8). Das Werk machte gleich bei seinem Erscheinen ein sehr verdientes Aufsehen. Lange hatte man in Deutschland auf ein solches Werk gehofft, die Nothwendigkeit desselben empfunden und recht wohl begriffen, daß die vorhandenen Hiller'schen Uebersetzungen vieler Artikel aus Rousseau's Dictionaire de Musique, so wie der ganze Rousseau nicht ausreichten. Die Art der Darstellung, obgleich Manches zu viel wiederholt, die weit größere Vollständigkeit u. Genauigkeit als in allen andern Werken der Art, sprachen allgemein an. Die grammatischen u. technischen Artikel waren die gelungensten, die geschichtlichen immer besser als die ausländischen, nur im Aesthetischen fanden die Kenner zu wenig Bestimmtes. Dennoch war das Werk das beste seiner Zeit, auch das Ausland erkannte es dafür an und benützte es oft genug. 1807 ließ der Verfasser einen Auszug desselben erscheinen unter dem Titel „Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und Dilettanten" (Leipzig bei Hartknoch, 396 Seiten in 8), welcher einen verjüngten Auszug erlebte in Ulm 1828, zu einer Zeit, wo man im nördlichen Deutschland schon anfing, vom Nichtmehrausreichen des höchst nützlichen Unterrichts zu sprechen. Als Hülfswerk ist es immer noch sehr brauchbar und trefflich; kein künftiger Bearbeiter solcher Artikel, auch die unsrigen nicht, wird ihn unbenutzt lassen, noch seinen Namen ohne Dank nennen, so wenig er sich auch in Allem auf ihn verlassen wird, am wenigsten im Aesthetischen. Noch erschien: „Handbuch bei dem Studium der Harmonie" (Leipzig bei Hartknoch 1811). Theils war sein „Erster Versuch einer Anleitung zur Composition" vergriffen, theils jene Grundsätze durch Chladni und die neuen Heroen der Tonkunst wankend gemacht worden; der Verfasser suchte rühmlich neue Ansichten und Begründungen zu gewinnen und sie zeitgemäß in Ordnung und Klarheit darzulegen. Der doppelte Contrapunkt ist nicht darin enthalten; die neueren Aufnahmen neuer Accorde gingen zu weit, nicht durch die nothwendigen Annahmen, sondern daß sie als Haupt-Accorde hingestellt wurden. Andere haben sich daher bald darauf an das Umkehrungssystem gehalten. „Versuch, aus der harten u. weichen Tonart jeder Stufe der diatonisch-chromatischen Leiter vermittelst des enharmonischen Tonwechsels in die Dur- u. Molltonart der übrigen auszuweichen (Rudolstadt 1812 in 4, 64 Seiten) war sein letztes gedrucktes Werk; einige dergleichen sind Manuscript geblieben. Mitten in der Arbeit an einer musikalisch-theoretischen Abhandlung traf ihn ein Schlagfluß, der auch in wenigen Tagen seinen Tod herbeiführte. Er starb am 12ten März (nicht am 19ten oder sonst) 1816. Die Königl. Academie der Musik zu Stockholm, von seinem Tode nicht unterrichtet, erwählte den Heimgegangenen zu ihrem Mitgliede an Albrechtsberger's Stelle und sendete das Diplom durch ihren Secretär, Hrn. Frigel, den 2ten December 1818 nach Rudolstadt. G. W. Fink.

Koch, Anton Albrecht, starb um 1745 als Hochfürstlich Bernstadtischer Capellmeister, und lebte früher, um 1710, längere Zeit als Musiklehrer und Componist zu Breslau. Außer mehreren Gelegenheitsmusiken und Serenaden für Orchester hat er auch einige Opern componirt, welche zu seiner Zeit jährlich auf Martini in Oels aufgeführt wurden. So berichtet schon Matthe-

son in seiner „Ehrenpforte“, und nach ihm Gerber und Andere, und Weiteres ist auch über ihn und seine Werke bis jetzt nicht bekannt geworden.

Koch, Johann Sebastian, zuletzt Gräflich Reußischer Capelldirector, geboren in Ammern unweit Mühlhausen in Thüringen am 16ten Juni 1689, besuchte zuerst die Schule in Mühlhausen, dann 5 Jahre lang die in Blankenburg, und zuletzt wieder 2 Jahre die in Mühlhausen, wo er nunmehr seiner bereits erlangten musikalischen Kenntnisse und herrlichen Baßstimme wegen zum Präfecten des Singechors ernannt wurde. Nach vollendetem Schulcurs studirte er 2 Jahre lang Theologie auf der Universität zu Jena, ward dann 1712 als Baccalaureus an die Schule zu Schlaitz im Voigtlande berufen, und erhielt das Jahr darauf dort auch die Stelle eines Cantors und Bassisten in der Gräflich Reußischen Capelle. Jetzt erst reifte der Entschluß in ihm, sich vorzugsweise mit Musik zu beschäftigen. 1719 erhielt er die Stelle eines Figuralcantors, und 1728, als Liebich's Nachfolger, die eines Capelldirectors, als welcher er im Januar 1757 starb. Mattheson eignet ihm einen Jahrgang Kirchenmusik zu; wahrscheinlich aber gehört derselbe vorhergehendem A. A. Koch. Doch hat auch dieser J. S. Koch Mehreres für die Kirche componirt, was leider aber verloren gegangen zu seyn scheint.

Koch, Jeremias, ein Contrapunktist des 17ten Jahrhunderts, ward geboren zu Sondershausen im October 1637 und auch hier erzogen. 1662 erhielt er daselbst zuerst die Hofcantor- und dritte Schulcollegen-Stelle; dann aber ward er nach und nach Subconrector, und 1682 endlich auch Gräfl. Schwarzburgischer Capellmeister, als welcher er am 24sten März 1693 gestorben ist. Von seinen Compositionen hat man in Sondershausen nur noch einen 5stimmigen Trauergesang, „Trawriges Abschiedslied“ betitelt, der bei dem Leichenbegängnisse des Grafen Anton Günther von Sondershausen in der dortigen St. Cruciskirche aufgeführt wurde, und von welchem Gerber in seinem neuen Tonkünstlerlexicon für den dafür Interessirten noch nähere Nachricht giebt.

Koch, Johann August Christoph, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, ohngefähr von 1770 bis gegen Ende des Jahrhunderts, Director der Königl. komischen Oper zu Potsdam, war aus Zerbst gebürtig und widmete sich frühzeitig dem Theater, das ihn dann in ganz Deutschland herumführte. Am längsten hielt er sich, vor seiner Anstellung in Potsdam, in Hamburg auf. Besonders angesehen war er als gründlicher Singlehrer, doch spielte er auch gut Violine und sang selbst einen sehr angenehmen Baß, so daß er gewiß auch als dramatischer Sänger viel Aufsehen gemacht haben würde, wäre nur seine Darstellungsweise eine mehr künstlerische gewesen. Auch als Componist that er sich nicht ohne Glück hervor, und seine Uebersetzung der französischen Oper „der Holzhauer oder die drei Wünsche“ im Original-Versmaaße gilt für einen sehr gelungenen Versuch der Art. Seine Tochter und Schülerin — Juliane Caroline, geboren zu Hamburg 1758, stand von 1774 an als Sängerin bei der großen Oper zu Berlin, und erfreuete sich des Beifalls des dortigen Publikums. Sie spielte nebenbei auch ziemlich fertig Clavier; verheirathete sich 1778 mit einem Hrn. Verona, starb aber schon zu Berlin am 20sten Juni 1783.

Koch, Madame Franziska Romana, geb. Giraneck, einst berühmt als Sängerin und Tänzerin, ward geb. zu Dresden 1748, und kam 1765 als Tänzerin zu der Kochischen Gesellschaft an das Leipziger Theater. Im folgenden Jahre verheirathete sie sich an den dasigen Balletmeister Koch, der

sie in seiner Kunst bildete. 1767 aber wandte sie sich, einer Lieblingsneigung folgend, mehr der Musik zu; lernte bei dem bekannten Lexicographen Gerber, der damals in Leipzig war, zuerst Clavierspielen, und dann in Berlin und später (1771) in Weimar unter Schweizer's Leitung Singen. Hierauf wieder nach Leipzig zurückgekehrt, war sie 10 Jahre lang der Gegenstand der Bewunderung des dortigen und des Dresdner Publikums, besonders als Alceste in der Wielandschen Oper dieses Namens. 1787 trat sie vom Theater ab, nachdem ihr Bildniß vorher mehrere Male in Kupfer gestochen worden war, am gelungensten 1778 als Milchmädchen; und endlich starb sie zu Dresden an der Auszehrung 1796, zwei Söhne und eine Tochter hinterlassend, die sich auch der Kunst gewidmet hatten, erstere Beiden als Violinisten und Violoncellisten, letztere als Sängerin.

Koch, Carl, ein jetzt lebender Fagottvirtuos und achtungswerther Componist für sein Instrument, ist Mitglied der Herzogl. Sachsen-Coburgschen Hofcapelle. Ueber 30 namhafte Werke für Fagott besitzen wir bereits von ihm: Rondo's, Fantasien, Variationen, Potpourri's 2c. mit und ohne Orchester- und andere Begleitung, die sich alle besonders durch eine sehr verständige Angemessenheit des Instruments auszeichnen, so daß sie selbst von dem bewährten Fagottisten Almenräder schon mehrfach empfohlen wurden, was nicht Wenig sagen will. Als vorzüglich gelungen führen wir namentlich auf das Rondeau brill. op. 13, und die Fantasie mit Variationen op. 27. Ueber die äußeren Lebensverhältnisse dieses Meisters noch keine näheren Nachrichten mittheilen zu können, müssen wir bedauern, doch wird das in dem Nachtrage zu diesem Werke möglich seyn. 42.

Kocher, Conrad, Organist an der Stiftskirche und Vorsteher des Vereins für Kirchengesang in Stuttgart, ward am 16ten December 1786 in dem Würtembergischen Dorfe Dizingen geboren. Um seiner früh erwachten Liebe zur Musik nachleben zu können, widmete er sich Anfangs dem Schulstande und wanderte schon in seinem 17ten Jahre als Hauslehrer nach Petersburg. Die Meisterwerke Mozart's und Haydn's, welche er hier zum ersten Male in all' ihrer Pracht zu Gehör bekam, begeisterten ihn so sehr, daß der Entschluß, nur der Tonkunst zu leben, bald in ihm aufwachte. Die Bekanntschaft mit Clementi und dessen Schülern A. Klengel und L. Berger, und deren Unterricht im Clavierspiele, so wie die Anweisung J. H. Müllers im Contrapunkte, befestigten nur noch mehr diesen Entschluß in ihm, und wirkten überhaupt sehr wohlthätig auf die ganze künstlerische Ausbildung des fleißigen Jünglings. In sein Vaterland zurückgekehrt, componirte er zunächst mehrere Sonaten für's Clavier, Quartette, Lieder 2c., dann auch einige Opern, unter welchen 2, „der Käfig" und „der Elfenkönig", in Stuttgart zur Aufführung kamen. Auch sein Oratorium „der Tod Abel's", dessen Composition in dieselbe Periode fällt, ward dort und vorher auch schon einmal in Leipzig aufgeführt. Das zog die Aufmerksamkeit aller wahren Kunstfreunde auf ihn, und des berühmten Cotta's für dergleichen Zwecke bekannte Freigebigkeit setzte ihn in den Stand, längere Zeit sich in Italien, und namentlich in Rom, aufhalten zu können. Besonders die Päbstliche Capelle war es, auf welche er hier sein forschendes Auge richtete. Ihre Leistungen wurden zur feststehenden Norm seiner Ansichten von dem christlichen Kirchengesange und der Kirchenmusik im Allgemeinen, der schon früher seine Muse mit einer leidenschaftlichen Vorliebe sich zugewandt hatte, und es war von wesentlichem Vortheile für ihn, daß des berühmten Baini's Freundschaft ihn zum innigeren Studium der Werke Palestrina's hinleitete. Dies ward denn auch Ursache, daß er sich nach

seiner Rückkehr ins Vaterland alsbald mit der Ausarbeitung einer Schrift, nach den in Italien in ihm entstandenen Ideen und Planen, beschäftigte, die dann auch 1823 in Stuttgart unter dem Titel erschien: „die Tonkunst in der Kirche, oder Ideen zu einem allgemeinen vierstimmigen Choral- und einem Figuralgesange für einen kleineren Chor, nebst Ansichten über den Zweck der Kunst im Allgemeinen". Er entwickelt hier das Bedürfniß eines Kirchengesanges, welcher das Gemüth zur Ruhe und Freudigkeit in Gott, ohne die es keine wahre Andacht gäbe, stimmen, und über den Ausdruck alles blos individuellen Gefühls zu dem allgemeinen religiösen sich erheben soll. Es ist hier nicht Raum zu einer ausführlicheren Critik des interessanten Schriftchens; man vergl. darüber „Cäcilia" Bd. 2 pag. 141 ff. und Bd. 9 pag. 8 ff. Mit der Erscheinung dieser Schrift, welche die Einführung einer zweckmäßigen Schulbildung im Kirchengesange empfiehlt, stiftete Kocher zugleich den Verein für Kirchengesang, der sich in kurzer Zeit über ganz Würtemberg verbreitet und durch dessen glücklichen Erfolg sich die dortige Regierung bewogen gefunden hat, den Gesang als Aufgabe in allen Schulen einzuführen, wodurch eben ein vierstimmiger Choralgesang in den protestantischen Kirchen erzielt werden sollte. Man vergleiche indessen hier den Art. Choral. An K's Grundsätze schloßen sich zu einer gemeinschaftlichen Umarbeitung der würtembergischen Choräle Silcher und Frech (s. d.), durch deren Bemühung denn auch bald ein allgemeines evangelisches Choralbuch entstand; und auf gleichen Zweck sind K's Figuralgesänge berechnet, nämlich auf einen Gemeindechor, dessen Erzielung jedoch wohl nie vollkommen glücken möchte, obschon K. Alles dafür thut, was, auch bei seiner jetzigen äußeren Stellung, in die er im October 1827 trat, in seinen Kräften steht, und wirklich schon dem Volksgesange in Würtemberg einen lebendigen Schwung gegeben hat. Dieses jedoch mehr durch die Gründung des Liederkranzes, und seine vierstimmigen Lieder für solche Vereine, denn die Melodien derselben sind einfach, eben wie sie das Volk will, ohne zur Trivialität herabzusinken, und abwechselnd, ohne gesucht zu seyn, und in ihre Harmonie ist gerade so viel Kunst gelegt, als dem Volk verständlich ist, und daß man doch den Meister merkt, der Mehr thun könnte, wenn er es nur für gut gehalten hätte. Und das ist eine Eigenschaft, die allein einen 4stimmigen Gesang zum eigentlichen Volksgesange erheben kann. Die meistens hohe Lage ihrer Oberstimme giebt der ganzen Melodie etwas Jugendliches und Weibliches, was unwillkührlich das Herz ergreift. Wie Schreiber dieses gewiß weiß, hat K. eine Menge Compositionen und schön geschriebene Partituren liegen, ohne aber die Absicht zu haben, sie je der Welt vorzuführen; sogar Opern und Oratorien sollen darunter seyn, und besonders viele gutgehaltene Orgelstücke, in denen er am meisten seine Vorliebe für alte Musik kund giebt, wie nicht minder durch sein Orgelspiel, das mit patriotischer Liebe von Vielen in Würtemberg als Muster angesehen wird. A.

Kohaut oder Kohot, Carl von, einer der berühmtesten Lautenisten seiner Zeit und Secretär bei der Kaiserl. Hof- und Staatskanzelei in Wien, von dessen Lebensumständen aber leider nichts Näheres bekannt geworden ist. Von seinen Compositionen ist im Jahre 1761 bei Breitkopf in Leipzig ein Divertimento für die Laute mit Begleitung von 2 Violinen und Violoncell gestochen worden, handschriftlich sind aber noch vorhanden: 1 Concert für die Laute, 12 Lauten-Trio's, 12 Lauten-Solo's und 6 Violin-Trio's. Ein aus Böhmen gebürtiger Lautenist Namens Kohott war 1710 Baron's Lehrmeister auf der Laute in Breslau. Vielleicht war es der Vater dieses Carl. v. Wzrd.

Kohaut, Franz, Virtuos auf dem Waldhorne und der Trompete, und auch Componist für diese Instrumente. Er ist aus Wien gebürtig und vermuthlich ein Nachkomme des obigen Carl von Kohaut. Im Jahre 1817 unternahm er von Wien aus eine Kunstreise nach Rußland u. ließ sich auf derselben in mehreren bedeutenden Städten, wiewohl mit getheiltem Beifalle, hören. In Kiew, wo er am 25sten Januar 1818 Concert gab, sprach man ihm alles höhere Talent ab, schilderte seinen Ton auf dem Horne als bebend, seinen Vortrag großväterlich, und seine Compositionen zwar anspruchslos und fleißig gearbeitet, aber kalt. Seine Virtuosität auf der Trompete beschränke sich lediglich auf das, was ein sich auszeichnender Postillon auf dem Wege von Wien nach Linz leiste. Zu Anfang des Jahres 1819 war er als Capellmeister bei einem reichen adelichen Gutsbesitzer in der Nähe von Moskau angestellt, wo er sich auch noch 1824 befand und als Waldhornist, sowohl von Moskau wie von St. Petersburg aus, wiederholt gelobt wurde. Von seinen Compositionen ist bei André in Offenbach ein Rondo für Waldhorn oder Bassethorn mit Begleitung des Orchesters gestochen worden. v. Wzrd.

Kohaut, Joseph, Cammermusikus des Prinzen Conti, vortrefflicher Lautenist und auch beliebter Operncomponist in Paris in der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts und wahrscheinlich ein Bruder des in den Adelstand erhobenen Carl in Wien. Im Jahre 1760 gab er in Paris seine erste Operette „Sophie ou le Mariage caché“ (die heimliche Heirath) auf's Theater, welche nach dem allgemeinen Ausspruche sehr angenehmen, rührenden Gesang und einen hohen Grad des Ausdrucks edler Gefühle enthielt. Sie ist daselbst wie auch 1764 sein „Serrurier“ (der Schlosser) in Partitur gestochen, welche letzte Operette in der Uebersetzung auch auf deutschen Theatern gegeben wurde. Noch hat er die Oper „la Bergère des Alpes“ (die Schäferin auf den Alpen) in Musik gesetzt. v. Wzrd.

Kohl, Franz, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Kreisschulcommissair zu Leitmeritz, war geboren 1748 zu Quatierub in Böhmen, und anfänglich Fürstl. Lobkowitzischer Schul- und Musikdirector zu Bilin. Seine zahlreichen Kirchen- und Cammer-Compositionen, von denen aber leider nur wenige im Drucke erschienen sind, wurden, besonders ihres reinen Satzes und ihrer gefälligen Melodien wegen, einst, und nicht blos in Böhmen, sondern auch im weiteren Kreise, sehr geschätzt; jetzt hört man freilich nur noch Wenig mehr davon, selbst in Böhmen, das sonst seine vaterländischen Künstler sehr werth und in langem Andenken zu halten pflegt. 5.

Köhler, Valentin (auf seinen Werken, die in Messen, Magnificaten, Cantionen, Intraden &c. bestehen, nennt er sich Valentinus Colerus), war Cantor oder damals sog. Phonascus zu Sondershausen, und um 1550 zu Erfurt geboren. Wie Gerber bemerkt, gehörte er zu den besseren Componisten seiner Zeit.

Köhler, Martin, lat. Martinus Colerus, ein Componist des 17ten Jahrhunderts, um 1620 zu Danzig geboren, der ein sehr unstätes Leben führte, weshalb es denn auch Mattheson u. Gerber schon sehr schwer ward, genauere Nachrichten über ihn einzuziehen. 1661 war er in Hamburg, und hier erhielt er 1665 den Ruf als Capellmeister nach Braunschweig, von wo er aber bald wieder nach Bayreuth in Markgräfliche Dienste sich begab. 1670 lebte er in Holstein. Doch war auch hier, ungeachtet seines herannahenden Alters, seines Bleibens nicht, nur läßt sich nicht ermitteln, wo er

seit dieser Zeit bis 1703 verweilte. In diesem Jahre kehrte er wieder nach Hamburg zurück und starb daselbst im nächstfolgenden. Von seinen Compositionen werden noch einige Passionsmusiken (über Risten's Text) angeführt, die er mit H. Pape gemeinschaftlich verfertigte; eine „Hochzeitliche Ehrenfackel, dem Hrn. von Harbenberg angezündet", auf welchem Titel er sich Componist zu Danzig und Mitglied des Schwanenordens mit Namen Musophilus nennt; und endlich „Sulamitische Seelen-Harmonie, d. i. einstimmiger Freudenhall etlicher geistlicher Psalmen" (1662).

Köhler, Johann Herrmann, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts Markgräfl. Anspachischer erster Violinist u. Cammer-Registrator, sicher einer der ersten Violinvirtuosen seiner Zeit, wurde auch geboren zu Anspach 1686, lernte seine Kunst aber bei dem berühmten Torelli, auf dessen Rath er denn auch zu weiterer Ausbildung noch Venedig, Rom und Neapel besuchte, von wo zurückgekehrt er obige Stellen in Anspach erhielt. Ob er auch componirte, ist nicht bekannt.

Köhler, Johann Christian, ein berühmter Orgelbauer um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Frankfurt a. M. und bauete unter anderen 1759 die Chororgel in dem Würzburgischen Kloster Eberach, dann 1760 eben daselbst eine zweite Chororgel, und in der Ober-Pfarrkirche zu Bamberg ein Werk von 26 Stimmen.

Köhler, Ernst, Ober-Organist zu St. Elisabeth in Breslau, ist am 28sten Mai 1799 zu Langenbielau bei Reichenbach geboren, wo sein Vater Gräfl. Sandretzkischer Haushofmeister war. Sein erster Lehrer in der Musik, und namentlich im Gesange, Clavier- und Violinspiele, war sein Schwager, der dortige Cantor Hauptmann. Nach zurückgelegtem 14ten Jahre aber ging er nach Peterswaldau und genoß den Unterricht des damaligen Cantors F. A. Kähler, nicht nur im Orgel- u. Violinspiele, sondern auch in der Composition. Als 1815 Kähler Peterswaldau verließ, ging unser Köhler nach Breslau, wo ihn Förster noch weiter im Violinspiele und Berner im Clavierspiele ausbildete. Durch den Umgang mit diesen beiden Meistern, die sein Talent schätzten, erhielt er zugleich als Musiklehrer Zutritt in die ersten Häuser der Stadt, und auf Berner's besondere Empfehlung 1817 auch schon den zweiten Organistendienst an St. Elisabeth. Ueberhaupt äußerte letztgenannter Künstler den vortheilhaftesten Einfluß auf ihn, und zu bewundern ist die Freundlichkeit, mit welcher derselbe gerne den Ruhm eines ersten Clavierspielers der Stadt mit seinem damals noch so jungen Schüler theilte. Auch der Theilnahme an Schnabel's Winterconcerten, in denen er nicht selten mit dem allgemeinsten Beifalle sich öffentlich hören ließ, verdankt er keinen geringen Theil seinen künstlerischen Bildung. Seine ersten Compositionsversuche fallen in das Jahr 1818. Berner war wieder der väterliche Freund, der ihm auch hierin mit Rath und That, nach bestem Wissen und Gewissen, zur Seite stand, u. sie kann daher kaum auffallen die Schnelle, womit K. sich zu einem der achtungswerthesten Künstler aufschwang, insbesondere aber zu einem der fertigsten und geschmackvollsten Orgel- und Clavierspieler. 1820 ward sein erstes Werk gedruckt: eine große Polonaise für Clavier; ihr folgten dann ähnliche Sachen in nicht unbedeutender Anzahl: Tänze, Rondo's, Variationen, Fantasien rc., theils mit, theils ohne Begleitung. Auch arrangirte er mehrere Orchestersachen für Clavier zu 2 u. 4 Händen, z. B. die Ouverture zu „Faust" von Seyfried, zu „Alruna" von Spohr, die erste und dritte Sinfonie von Fesca, eine Sinfonie von Weber. Ungleich Mehreres besitzt er aber noch im Manuscript, wovon wir

hier nennen: Orgelvorspiele, Ouverturen, Variationen für Clavier, ein 8stimmiges Bergmännslied von Geisheim, 4männerstimmiges „Lied an die Freude" von Barth, und Anderes, was, wo es zu Gehör kam, sehr beifällig aufgenommen wurde. Die Oberorganistenstelle erhielt er unsers Wissens 1826, und sie hat ihm denn auch ganz das Gebiet geöffnet, auf dem er seine vorzüglichere musikalische Kraft zu entwickeln im Stande ist.

Köhler, Gottlieb Heinrich, geb. zu Dresden am 6ten Juli 1765 (nicht 1769, wie wir irgendwo gelesen haben), kam mit guten Anlagen für ausübende Tonkunst zum Stadtmusikus nach Bautzen in die Lehre und blieb daselbst als Lehrling und Geselle 7 Jahre. Zu seiner weitern Ausbildung ging er darauf in seine Vaterstadt zurück, wo er sich durch Unterricht auf allerlei Instrumenten ernährte. Unter Anderem hatte er auch im Hause des damaligen Ministers Gutschmidt Clavierunterricht ertheilt und sich durch sein untergeben freundliches Betragen beliebt gemacht. Von hier wurde er dem vielgeltenden Bürgermeister Müller in Leipzig angelegentlich empfohlen und erhielt zu Anfange des Jahrs 1794 seine Anstellung in Leipzig als erster Flötist im Theater und Concert und als einer der Stadtpfeifer. Es waren nämlich damals noch 7 Stadtpfeiferherren, bis 1813, in welchem Jahre die ganze Stadtpfeifermusik unter die Aufsicht des Hrn. Wilhelm Leberecht Barth kam, welcher noch jetzt diesen Posten verwaltet. K. behielt aber nicht blos den Titel, sondern auch den Gehalt eines Stadtpfeiferherrn mit der Verpflichtung, auf Anzeige des Hrn. Stadtmusikus Barth in nöthigen Fällen thätig mitzuwirken bis an seinen Tod. Als K. etwa 4 Jahre als erster Flötist seine Stelle ehrenvoll verwaltet hatte, machte es ein Blutsturz, von dessen Folgen er sich nur langsam erholte, nothwendig, daß er von der Flöte zur Violine überging. Nach Jahren, nachdem er völlig wieder genesen war, übernahm er die zweite Flöte, bis 1817, von welcher Zeit an er die Pauken übernahm, die er mit aller Geschicklichkeit und großer Aufmerksamkeit bis Michaelis 1831 schlug, von wo an der Mann in Ruhestand versetzt wurde und Pension erhielt. Er starb am 29sten Januar 1833 im 68sten Jahre seines Alters, und hinterließ den Ruhm eines sehr gefälligen, höflichen und gutmüthigen Mannes, der lieber Unrecht litt, als that, und jeden Streit mit seinen Collegen vermied. Ueberall, wo er war, hatte er außerordentlich thätig als Privatlehrer gewirkt; er unterrichtete im Flöten-, Violin- und Clavierspiele, und war besonders seiner Geduld und Artigkeit wegen bei den Dilettanten beliebt. Für diese war er auch seit 1789 bis an sein Ende als Componist überaus thätig gewesen, wußte sich in die jeder Zeit herrschende Mode mit großer Leichtigkeit zu finden, und brachte ihnen zu ihrer Unterhaltung und zum Unterrichte eine große Menge Notenhefte, die immer angenehm befunden und als Modestücke recht gern, wenn auch nicht lange, gespielt wurden. Er hat Anfangswerkchen für Clavier, Flöte und Violine geschrieben, gegen 200 Hefte an der Zahl, unter welchen auch größere, d. h. bravourmäßige, sind, besonders für die Flöte. Alles, was er mit Orchesterbegleitung versuchte, z. B. ein Flötenconcert, war schon damals keiner großen Beachtung werth. Besser, aber immer nur für Dilettanten, sind seine vielen variirten Stückchen, seine leichten Quartette, Trio's (op. 30, 86, 113, 117, 119, 128), jedes Heft mit 3 Numern; Duo's für die Flöte, leichte und concertirende, zusammen 40 Hefte; Solo's für die Flöte in 32 Heften unter allerlei Titeln; mehrere Sonaten, davon einige zu seinen besseren Werken gehören. Im Allgemeinen kann er jedoch nur als ein sehr thätiger u. bei Dilettanten beliebter Modecomponist seiner

Zeit angesehen werden, dem aber ungeachtet dessen die musikalische Welt Dank schuldig ist. G. W. Fink.

Kohn, August, Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, wurde geboren zu Königsberg 1732, und lernte die Musik zuerst bei seinem Vater, dann bei einem Violinisten Namens Zachow, dessen Schule er jedoch auch bald entwachsen war, um nun durch eigenen Fleiß und Privatstudium seine Bildung zu vollenden. Gegen 1750 kam er in die Dienste des Markgrafen Carl zu Berlin, wo er nach der Zeit auch bei Schaffroth, Cammermusikus der Prinzessin Amalia, die Composition studirte. Um 1760 trat er endlich als Cammermusikus, erster Violinist und Concertvorspieler in die Königl. Capelle daselbst, und in dieser Eigenschaft starb er auch in dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts. Compositionen sind unsers Wissens nicht von ihm erschienen. 14.

Kolb, Johann Baptist, geboren zu Neudettelthau am 31sten August 1743, und gestorben im ersten Decennium des laufenden Jahrhunderts zu Fürth bei Nürnberg, wo er eine lange Reihe von Jahren gelebt hatte, war ein Schüler von Joseph Haydn und im Ganzen tüchtiger Componist. In seines großen Meisters Manier, freilich aber ohne noch dessen erhabene Kunst zu erreichen, schrieb er mehrere Violinquartette, von welchen auch gegen ein Dutzend gedruckt wurden, 6 zu Paris, und wir vermuthen daher wohl nicht ohne Grund, daß K. sich auch in den letzten 80er Jahren eine Zeitlang dort aufhielt. Sonst erschienen noch von ihm Quintette und Trio's für Blasinstrumente, einige Clavierconcerte mit kleiner Orchesterbegleitung, Rondo's und Menuette, Variationen. Seine Cantaten für Sopran mit Instrumentalbegleitung, Arien rc., überhaupt seine Vocalsachen, sind meist Manuscript geblieben, wie er denn selbst auch die größere Oeffentlichkeit nicht zu lieben schien. —m.—

Kolbe, Cajetan, ein Kirchencomponist aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, von dem sich unter Anderm auf der Münchner Bibliothek noch ein Dixit Dominus und eine Sammlung von 6 Magnificaten (gedruckt Augsb. 1701) befinden.

Kölbel, von 1754 bis an seinen Tod, der in die letzten 70er Jahre fällt, Kaiserl. Russischer Hofmusikus und für seine Zeit tüchtiger Waldhorn-Virtuos, war ein Böhme von Geburt, und stand schon früher einmal, um 1730, in Russischen Diensten, ging jedoch später nach Wien, und von hier mit dem damaligen holländischen Gesandten auf einige Zeit nach Constantinopel, von wo er dann 1754 nach Petersburg, und zwar auf immer, zurückkehrte. In den letzten Jahren seines Lebens, wo die Kraft, als Virtuos zu glänzen, ihn nach und nach verließ, war seine Aufmerksamkeit besonders auf die Verbesserung des Instruments gerichtet. Nach 10jährigen und manchen unglücklichen Versuchen brachte er endlich den von ihm sog. Amor-Schall (s. d.) zu Stande, auf dem er dann auch wieder als Virtuos insofern manchen Triumph feierte, als er darauf aus Tonarten blasen konnte, wie F-Moll und E-Dur, in welchen man früher in Rußland noch keine Hornmusik gehört hatte.

Kolberer, Cajetan, Mönch in dem Benedictiner-Kloster Andechs oder zum heiligen Berge in Oberbaiern zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, war auch ein fleißiger Componist, namentlich von Kirchenmusik. Gerber führt von ihm 6 Dixit Dominus, 6 4stimmige Magnificate, einen ganzen Jahrgang Introitus, 30 Festoffertorien von Advent bis Pfingsten, und eben so viele von Pfingsten bis wieder zu Advent für 4 Singstimmen,

2 Violinen, Fagott und 4 Ripienstimmen mit Bass. cont. an, die 1719 gedruckt erschienen. Anderen Nachrichten nach sollen auch auf der Münchner Bibliothek noch einige Werke von diesem K. vorhanden seyn.

Kollmann, August Friedrich Christoph, Organist an der Königl. deutschen Capelle zu St. James zu London, ist geboren zu Engelbostel bei Hannover 1756, und der Sohn eines Schullehrers, der ihn auch zuerst in der Musik unterrichtete. Ein längerer Aufenthalt in Hannover selbst, wo er auch, so Viel uns bekannt, 2 Jahre lang das Königl. Schullehrerseminar frequentirte, gab ihm Gelegenheit, sein reiches musikalisches Talent noch mehr auszubilden, und 1778 führte ihn die Stelle eines Hauslehrers, welche er bei einer hohen Familie bekleidete, nach London. Hier ward er, theils durch jene Familie, theils u. besonders aber auch durch sein fertiges Clavier- und Orgelspiel und überhaupt seine guten, gründlichen musikalischen Kenntnisse bald bekannt und beliebt, so daß er, auch als seine bisherigen Zöglinge seiner Schule entwachsen waren und er seiner Stelle als Lehrer enthoben wurde, seine fernere Existenz in London durch Privatunterricht in Musik hinreichend gesichert sah, und auch 1782 schon obige Stelle erhielt. In dieser ließ er es sich nun stets sehr angelegen seyn, durch Schriften und Compositionen aller Art die Engländer mit dem bekannt zu machen, was deutscher Fleiß und deutsche Kunst bis dahin in der Musik geleistet hatten. Er schrieb eine „Essay on practical musical Composition" in 2 Bänden, von welchen er den 2ten dem Könige, den ersten aber Burney dedicirte, und die überall, bei Künstlern und Dilettanten, die lebendigste Theilnahme fand, besonders wegen der glücklichen, classischen Beispielssammlung; ferner: „A practical Guide to Thorough-Bass", eine Generalbaßschule, die 1807 auch in einer Uebersetzung bei Andre in Offenbach erschien; dann componirte er besonders viele, und zwar vierstimmige, geistliche Lieder, auch andere einstimmige englische und deutsche Lieder, Claviersonaten, Präludien, auch Handstücke für Clavier, Divertimento's, Sinfonien für Clavier; Instrumental-Musik, worunter ein musikalisches Gemälde „der Schiffbruch"; verpflanzte Seb. Bach's „wohltemperirtes Clavier" auch auf englischen Boden, und dergleichen mehr, was der englischen Musikcultur nur höchst förderlich seyn konnte. Denn stehen seine eigenen Compositionen auch denen der ersten Meister unsers Deutschlands noch weit nach, so werden sie doch von einem wirklichen, ächt deutschen Geiste belebt, und stehen nicht unwürdig in der Reihe derer, welche dem Ausländer, und auch dem stolzen, egoistischen Engländer Achtung vor deutscher Kraft abnöthigen. Ob K. in diesem Augenblicke noch am Leben ist, wissen wir nicht, bezweifeln es aber, und ist dieser unser Zweifel gegründet, so fällt die Zeit seines Todes mehr als wahrscheinlich in eines der Jahre von 1824 bis 1828. Im Jahre 1821 war er bestimmt noch am Leben, denn in diesem Jahre gerade schrieb er jene bittere Critik des Logier'schen Systems, die in der Leipzig. allg. musikal. Zeitung mit der Ueberschrift „Bemerkungen über J. B. Logier's sog. Neues System des Musikunterrichts" 1821 pag. 769 ff. erschien, mehr aber gegen die Person Logier selbst als gegen das vorgeschobene System gerichtet zu seyn scheint. — Sein Bruder — Georg Christoph K., war Organist an der Katharinenkirche zu Hamburg. — Seine noch lebenden beiden Kinder — Johanna Sophie, geboren zu London 1786, und Georg August, geboren 1789, zeichnen sich dort als vortreffliche, der strengen Schule des Vaters würdige Claviervirtuosen aus. Specielleres jedoch haben wir nicht über sie erfahren können. — Ueber das erst erwähnte theoretische Werk „Essay on practical etc." steht unter Anderem eine ausführliche Anzeige in den Götting. gelehrten

Anzeigen von 1798 Stück 115 pag. 113 ff. Außer der eigentlichen sog. Harmonielehre enthält es auch noch manche andere schätzbare Bemerkungen, die man sonst in dergleichen Werken wohl vermißt. Von besonderer Wichtigkeit ist der zweite Theil, der von cap. 12 an über Sinfonien, Sonaten, Concerte, Fugen ꝛc. handelt. Der erste Theil führte ursprünglich den Titel „Essay on musical Harmony, according to the nature of that Science, and the Principles of the greatest musical Authors". Das Ganze erschien in Folio.

Koloffsky, Joseph, Kaiserl. Russischer Staatsrath, starb zu Petersburg in sehr hohem Alter am 17ten März 1831, und war früher dort Musik-Director am Kaiserlichen Theater. Seine ausführliche Lebensgeschichte fehlt uns noch; was wir von ihm wissen, beschränkt sich auf seine künstlerischen Leistungen; diese aber räumen ihm einen bedeutenden Ehrenplatz ein unter den wenigen Componisten russischer Nation, und wollten wir zur Begründung solchen Ruhms auch nur seine Polonaisen anführen, die er zu mehreren Volksliedern des bekannten russischen Dichters Derschawin schrieb. Dieselben sind beliebt bis auf den heutigen Tag und werden es vielleicht auch das ganze Jahrhundert hindurch bleiben in dem gesammten russischen Reiche. Indeß machen auf einen noch höheren Kunstwerth als diese Polonaisen Anspruch die Melodien zu jenen Volksliedern selbst, die Nationalmelodien im wahren Sinne des Worts geworden sind und zur Verbreitung der Lieder Derschawin's selbst nicht Wenig beigetragen haben; ferner seine Musik zu der Tragödie „Fingal"; seine Kirchenmusiken, worunter ein von Kennern meisterhaft genanntes Requiem, und mehrere Instrumentalcompositionen, die zwar nicht im Drucke erschienen, aber desto fleißiger von russischen Musikern abgeschrieben und aufgeführt worden sind. Kaiser Alexander's Lieblingsmelodien waren fast alle von Koloffsky, und dürfen wir Hörensagen nachreden, so sind es auch diese Melodien gerade und das Kaiserliche Wohlgefallen daran gewesen, die ihn in seinen späteren Jahren von einer Ehrenstelle zur anderen schnell erhoben, so daß er sein Leben in solch' hoher Staatswürde beschließen konnte. O.

Komarchios, wahrscheinlich von κωμάζω — jubeln, im feierlichen Zuge mit Sang und Klang einherziehen, besonders von jungen Leuten, welche nach einem Gastmahle mit Musik und unter mancherlei Unfug und Muthwillen nach Hause ziehen, denn in musikalischer Beziehung soll es bei den alten Griechen ein Flötenstück bezeichnet haben, das zum Trinken aufmunterte, und auch beim Trinken, bei Gastmahlen gespielt wurde. 48.

Komisch. Die hohe Wichtigkeit unsers, zumal von seiner musikalischen Seite noch so wenig ernst betrachteten, Gegenstandes, nicht blos für die Kunst im Allgemeinen, sondern auch für die Tonkunst insbesondere, macht ein tieferes, genaueres Eingehen in sein ganzes Wesen nothwendiger, als es auf den ersten Blick hier nöthig scheinen möchte, und wir schicken daher nicht ohne Grund die Versicherung voraus, daß wir, bei aller Allseitigkeit und möglichen Gründlichkeit unserer Betrachtung, uns dennoch nur encyclopädisch, also auch so kurz als nur immer möglich, fassen werden. — I. Das Wort Komisch kommt her von dem griech. κωμωδια, das bald durch Dorf-, bald durch Spottgesang übersetzt wird, je nachdem man es nämlich ableitet von κωμη (Dorf) oder κωμος (lustiger Aufzug bei Festen und Schmäusen) und ωδη (Gesang). Gleichwohl muß das Komische von dem Komödischen noch weit unterschieden werden, wenn sein Begriff nicht gar zu eng gefaßt werden soll. Beide, das Komödische und Komische, verhalten sich zu einander wie die Art zur Gattung: das Komödische ist

allerdings zugleich auch komisch (mehr oder weniger), aber in Bezug auf eine gewisse, eine besondere Art von Drama, die Komödie; wie es aber komische Dramen giebt, so giebt es auch noch andere komische Dinge (Arien, Malereien, Epopöen rc.), die keine Dramen sind, und folglich hat das Komische einen weit größeren Umfang, als wir dem Komödischen zurechnen können. Auch muß das eigentlich Komische noch von dem Lächerlichen (s. d.) unterschieden werden, das eine Modification des Ungereimten ist. Freilich verwechselt der gemeine Sprachgebrauch die beiden Ausdrücke sehr oft mit einander; allein in der Wissenschaft und in der Kunst darf und sollte das nie geschehen. Was komisch ist, braucht deshalb noch nicht an sich lächerlich zu seyn. Ein komisches Gedicht, oder was sonst, ist noch kein lächerliches; nur etwas Lächerliches darstellen oder enthalten soll es, dieses also als einen wesentlichen Bestandtheil in sich aufnehmen. Alles nämlich, was auf eine witzige, sinnreiche Art so dargestellt ist, daß es lächerlich erscheint, Lachen erregt, ist komisch überhaupt. Daß dieses vornehmlich bei solchen Dingen der Fall ist, die in das Gebiet menschlicher Schwachheiten und Thorheiten oder dem Aehnlichen gehören, beweist noch nicht, daß blos dergleichen Dinge, an und für sich schon lächerlich, Gegenstand einer komischen Darstellung seyn können; auch ganz ernste Dinge zieht diese in ihr Bereich, wenn sie nur fähig oder geeignet sind, so dargestellt, so zur Anschauung gebracht zu werden, daß entweder sie selbst oder ihre Darstellung für sich Lachen erregen, lächerlich erscheinen. Der Geiz, — allerdings ist er eine Schwachheit und Thorheit des Menschen, lächerlich, aber er hat auch seine höchst ernste Seite: Molière hat ihn auf eine höchst witzige und sinnreiche Art von der lächerlichen Seite dargestellt und dadurch ein komisches Drama geschaffen. Bleiben wir aber bei dem Beispiele stehen: Geiz ist auch ein Laster, das sogar die Quelle vieler und großer verbrecherischer Thaten werden kann; von dieser Seite aber darf er, wenn er der Gegenstand einer komischen Darstellung werden oder seyn soll, niemals aufgefaßt werden, denn das Schändliche oder wirklich Häßliche erregt in seiner richtigen Darstellung Furcht und Abscheu; das aber soll das Komische nicht, das seiner ersten und reinsten Natur nach stets das Gemüth erheitert und zur Fröhlichkeit stimmt. Alles — das ist demnach unabänderliches, ewiges Gesetz für den Charakter des Komischen — was Gegenstand einer komischen Darstellung werden soll, muß (wie überhaupt aber eigentlich Alles in der Kunst) sittlich seyn, darf schlechterdings nicht als etwas Unsittliches, Schändliches und Verbrecherisches erscheinen, und wäre es dieses in einer Art auch, so muß es nicht in dieser, nicht von dieser, sondern von einer andern Seite aufgefaßt werden, als blos an sich unschuldige Thorheit oder Schwachheit, wodurch der Mensch, sey es nun in seinem Innern oder Aeußern, mit sich selbst in Widerspruch fällt, so daß er ungereimt, also lächerlich handelt. — Die verschiedenen Grade dieser Ungereimtheit nun, ihre verschiedenen Arten und Modificationen, bestimmen auch verschiedene Grade und Arten des Komischen. Wir unterscheiden zunächst ein Hochkomisches u. Niedrigkomisches. Jenes, das auch wohl das edlere Komische heißt, nimmt mehr die höheren, dieses, das Burleske oder Gemeine, Possenhafte, mehr die niederen Thätigkeiten der Seele in Anspruch. Der Unterschied zwischen Beiden ist also hauptsächlich nur gradual, weniger specifisch. Das durch Inhalt mehr Komische, d. h. eine Darstellung des Lächerlichen, die wegen des größeren Inhalts von Ungereimtheiten vornehmlich mehr als jede andere zum Lachen reizt, ist eben deshalb noch keineswegs hochkomisch. Aber auch nicht vom Standpunkte der Moral aus darf der Unterschied zwischen

jenen beiden Hauptarten des Komischen bestimmt werden, so vielfältig und gewöhnlich es auch geschieht. Im eigentlich ästhetischen Sinne werden weder Einfälle, noch Charactere, noch Situationen, durch bloße Correctheit und moralische Tendenz hochkomisch. Die wahre Höhe des Komischen zeigt sich in dem Ideal seiner Darstellung (Form); hier glänzt aber nicht die Moral. Eben so unästhetisch nennt man gewöhnlich auch nur dasjenige Komische burlesk, das die Gränzen der sog. feinen Welt überspringt, das zu nichts weiter führt als zu einem gemeinen Lachen. Allein so wie das wirklich Hochkomische, im ästhetischen Sinne, oft sehr niedrig im Moralischen und im feinen Welttone ist, so kann auch das wirklich Burleske in der That oft sehr moralisch und dem feinsten Welttone angemessen seyn, d. h. Moral und feine Weltsitte in sich schließen; nur nimmt solches es nicht so genau damit. Genau genommen ist alles Spaßhafte burlesk; ob es den Forderungen des Anstandes streng genügt, ist einerlei, wenn es nur witzig ist und kräftig ergötzt, oder, wie wir oben sagten, mehr die niederen Thätigkeiten der Seele, mehr die niederen Gemüthskräfte in Anspruch nimmt. Steht es doch auch — wenn wir uns noch einen Seitenblick in unserer Betrachtung erlauben dürfen — mit der derben Unsittlichkeit, die sich, der gewöhnlichen Meinung nach, dem burlesken Witze anzuhängen pflegt, im Ganzen genommen, in moralischer Hinsicht nicht so schlimm als mit der höchst eleganten Unsittlichkeit, die sich füglich in der sog. feinen Welt hören lassen darf, weil sie die reinsten Namen mißbraucht, um das Unreine anständig zu nennen. Der derbe Witz läßt doch das Anständige als etwas Ernsthaftes für sich bestehen; die elegante Ungezogenheit aber verspottet, wenn auch nur scheinbar, oft das Anständigste. — Ein dritter Grad des Komischen, der nach der gewöhnlichen Sinndeutung des Wortes selbst die Gränzen des Niedrigkomischen oder Burlesken noch überschreitet, ist die (ästhetische) Karricatur, in der das Lächerliche so vergrößert erscheint, daß es sich zum Natürlichen wie ein vollkommen verkehrtes Ideal verhält. Doch dürfen wir dabei noch nicht an eine gänzliche Verzerrung denken. Gewöhnlich pflegt man zwar alles Uebertriebene in Natur und Kunst, ja jede Fratze, in der eigentlich gar Nichts für übertrieben gelten kann, weil das Ganze verzerrt ist (wie in Webers Wolfsschlucht), Karricatur zu nennen, und unterscheidet höchstens, aber dies auch nur selten, eine ernsthafte u. eine komische Karricatur, um das Unsinnige, was in jenen Erklärungen liegt, zu mindern; allein carricatura heißt ursprünglich Ueberladung, und zwar im ästhetischen, nicht moralischen Sinne, und es können somit bloße Zerrbilder oder — in Beziehung auf Musik besser gesagt — Verzerrungen (durch Uebertreibung oder Ueberladung) schlechterdings nicht Karricatur, wenigstens nicht in der Kunst, heißen; nur wenn sie eine bestimmte ästhetische Tendenz haben, sind sie des Namens würdig. In dieser Art entstehen sie nun entweder durch Uebertreibung oder Ueberladung der einzelnen Theile oder auch des Ganzen (wie z. B. in Meyerbeer's Teufelschor), u. wieder entweder der bloßen Form oder auch des Ausdrucks. Wie aber die Karricatur gebildet seyn mag, sie fängt immer genau da an (auch in der Musik), wo der Witz mit der Natur, d. h. hier Freiheit mit Gesetz, im verkehrten Verhältnisse so verfährt, wie die idealisirende Fantasie. Indeß ist die komische Verkehrung des Idealen in der wahren Karricatur nicht nothwendig völlige Umkehrung der Wahrheit u. Natürlichkeit, wie z. B. in nicht wenigen Stellen der Parthie des Lord Kokburn in „Fra Diavolo" von Auber. Nur wahrhaft komische, also witzige u. sinnreiche Uebertreibung im Lächerlichen kann eine ästhetische Karricatur abgeben. — Besondere Arten oder Modificationen des Komischen

(nicht Grade) sind die Naivität und die Laune oder der Humor. Wir gestehen gern, daß dieselben in der Musik weniger, eigentlich fast gar nicht oder doch nur scheinbar statt haben, gestaltet werden können, u. wir halten uns daher bei ihrer Erklärung auch nur kurz auf. Die Naivität erhält ihr besonderes Interesse durch die Verdoppelung des Komischen in dem Gegensatze zwischen der komischen Darstellung selbst und ihrem doch eigentlich unkomisch scheinenden Urheber. Wir erkennen darin die wahre kindliche Unschuld eines Componisten, wenn er komisch ist und doch eigentlich nicht komisch scheint oder seyn zu wollen scheint. Im Grunde gehört dies, bis zu einem gewissen Grade, zu jeder komischen Darstellung: ein Componist, der seine Komik augenscheinlich erzwingt, gewissermaßen herausstudirt, und dem man es bei jedem Tacte anmerkt, daß er auch wirklich komisch scheinen will, wird selten wahrhaft ergötzen und zum Lachen reizen; Natürlichkeit muß da immer obwalten. Allein Vieles kann auch die Kunst zur Erzielung der Naivität beitragen, und Mozart hat in seinem Leporello ein merkwürdiges Beispiel gegeben, wie sehr die Kunst und das Studium es vermögen, über alle angeborne Natürlichkeit hinaus den Schein zu verwirklichen. Die launige oder humoristische Schönheit entsteht, wie überall so auch in der Musik, durch eine kühne Verschmelzung des Komischen mit dem Rührenden, und erreicht ihre äußerste Höhe, wenn sie das Ideal selbst zum Spiegel des Lächerlichen macht, wie z. B. Lindpaintner in seiner Oper „die Macht des Liedes", wo uns namentlich der Character des Nadir in dieser Hinsicht meisterhaft durchgeführt zu seyn scheint – durch eine glücklich verdeckte Unregelmäßigkeit. Es ist dies keine Hyperbel, so absurd es Manchem klingen mag. Eine regelmäßige Schönheit schließt alle Mischung des Heterogenen aus; Herzensgefühle aber und komische Einfälle sind überall heterogen, und von diesen strotzt so zu sagen die ganze genannte Oper, und besonders der Character des Selim, und eben deswegen ist er so überaus launig, denn alle humoristische Schönheit ist unregelmäßig. Daß diese Unregelmäßigkeit weniger bemerkbar ist, die Verbindungen des Heterogensten sich so gestalten, daß das Ganze dennoch als eine vollkommene Einheit erscheint, ist Sache der Kunst, u. wo diese alle sich dabei darbietenden Schwierigkeiten überwindet, ersteht die höchste Leistung einer launigen Komik, oder wird – wie wir oben sagten – das Ideal selbst zum Spiegel des Lächerlichen gemacht. Wo des Künstlers Laune in den Formen der schlichten Natürlichkeit bleibt, geht sie leicht in leere Tändelei über. Nur durch tiefe Innigkeit der Empfindung, auf die auch nicht der schwächste Schatten der Affectation fällt (wie z. B. Lindpaintner in Nadir's Arie Act 1 „Wenn mir volle Becher winken u. s. w." und dem Folgenden), erhalten sich dergleichen Darstellungen. Auch neigt sich dieses Launige immer zum Naiven; aber der idealisirende Humor hebt sich hoch über die Naivität. Durch ihn entsteht ein wahrhaft tragi-komischer Pathos, wenn die Verkehrtheit der Welt und Natur, wie sie ist, komisch in der Idealität sich spiegelt. – Das wäre es ungefähr, was wir über den Begriff des Komischen und seiner verschiedenen Arten unserer folgenden Betrachtung über seine Gestaltung in der Musik nothwendig vorauszuschicken hatten, um uns bei dieser eines deutlichen Verständnisses zu vergewissern. Aus Allem geht hervor, daß das Komische, wie es nun auch erscheinen und sich gestalten mag, nichts Anderes ist, als die, und zwar allen Künsten angehörende, ästhetische Form eines Gegenstandes, der durch eine witzige und sinnreiche oder witzig und sinnreich scheinende Composition in Verhältnisse tritt, in denen er lächerlich erscheint. Wie Andere den Begriff des Komischen definiren

— und das ist sehr verschieden — übergehen wir um so mehr, als Dr. Keferstein in seiner später noch öfters zur Sprache kommenden und zum Vergleich ausgestellten Abhandlung über das Komische in der Musik in der „Cäcilia" Bd. 15 pag. 221 ff. von nicht weniger als 19 verschiedenen Denkern über unseren Gegenstand die Erklärungen wörtlich mittheilt. Einen wie großen oder geringen Einfluß wir denselben auf unsere Art der Begriffsbestimmung gestatteten, mag der Leser selbst entscheiden. Schreiten wir sofort dem speciellen, eigentlich praktischen Theile unserer Betrachtung zu, und untersuchen nun — II. welche Mittel es sind, durch welche das Komische an und für sich sowohl als in seinen verschiedenen Modificationen, Arten und Graden auch in der besondern Kunst der Musik, oder: wie jene (allen Künsten angehörende) ästhetische Form des Lächerlichen nun insbesondere auch in der Musik gestaltet oder: zur Erscheinung gebracht wird. — Dr. Keferstein, der wohl am reiflichsten über unsern Gegenstand nachgedacht hat, findet, nach seiner vorhin angeführten Abhandlung pag. 243 ff., diese Mittel ganz richtig a) im Tact und seiner Gliederung und in der Accentuation der Tacttheile; b) im Rhythmus; c) in der musikalischen Figur und Passage; d) in der Melodie sowohl im engern als weitern Sinne des Worts; e) in der Harmonie, Modulation und in den Künsten des Contrapunkts; f) in der Instrumentirung, und endlich g) in dem ganzen Character mancher Tonstücke an und für sich selbst schon; — aber wir glauben uns viel kürzer fassen zu können, und sagen: die Mittel zur Darstellung des Lächerlichen oder Gestaltung des Komischen bietet in der Musik allein nur der Rhythmus, nämlich durch den Kampf des metrischen Gesetzes mit der freien Willkühr, welche gleichsam ausgeht auf eine gänzliche Zerstörung des Rhythmus, — denn was ist Rhythmus? — Die successive Bewegung nach gewissen bestimmten Verhältnissen; die Schönheit der Bewegung, in deren Ideal wir die Grazie (s. d.) und umgekehrt das Komische erschauen; in der Musik insbesondere ist er für uns die Art u. Weise in der Tactfüllung, die sich nicht blos auf die Quantität oder das Maaß der Zeit, sondern auch auf dessen verschiedene Anschauung oder die Qualität bezieht; eine abgemessene Reihe von Tönen mit Einschluß sowohl der extensiven als intensiven Art der Bewegung, und diese herrscht überall, in der Melodie wie in der Harmonie, im Tact wie in der Accentuation und in den Passagen u. Figuren; überall ist Fortschritt, nirgends Ruhe, überall herrscht Rhythmus (man sehe diesen Art. und Bewegung), der nun unendlich reich ist an Mannigfaltigkeit seiner Tongestaltungen, jedoch stets gebunden an ein ewig feststehendes metrisches Gesetz, nur nicht in der Komik, wo dieses Gesetz, sey es in der Musik nun im Tact, in der intensiven oder extensiven Accentuation, in der Melodie oder Harmonie, in der Instrumentirung oder wo sonst, — mit der freien Willkühr in Streit geräth. Auf solcher stark in das Ohr fallenden Regellosigkeit im Rhythmus beruht selbst das Komische mancher guten scherzhaften Dichtungen, wie z. B. in Bürger's bekanntem Gedichte „der Kaiser und der Abt", oder des Pater Abraham a Sankta Clara bekannter Fischpredigt. Die Heftigkeit dieses Streits der freien Willkühr gegen das Gesetz, der Grad, das Mehr oder Weniger jener Regellosigkeit im Rhythmus bedingt natürlich auch die verschiedenen Grade des Komischen. Je weniger ein Tonstück hinsichtlich seines Rhythmus (wir erinnern: in weitester Bedeutung des Worts) von dessen natürlicher Gesetzmäßigkeit abweicht, u. je interessanter, mit je feinerem Geschmacke

und Witz dies geschieht, desto wahrer ist es in der Darstellung des sog. Hochkomischen. Ein schönes Beispiel dieser Art ist unter manchen anderen gleich die erste Arie Leporello's im „Don Juan", wo der rhythmische Fluß, die Grundlinie als Idee aller rhythmischen Schönheit, die Welle, fortwährend unterbrochen wird durch kurze, mit eben solchen Pausen untermischte Noten, Sprünge ꝛc. Wenn Dr. Keferstein das ta! ta! ta! des Leporello bei Ankündigung des steinernen Gastes als Beispiel hochkomischer Musik anführt, so glauben wir übrigens, daß das Komische dieser Stelle mehr in der Tonmalerei und der mimischen Darstellung als im musikal. Rhythmus oder der Musik überhaupt liegt. Der Ton c, vier Mal in halben Noten angeschlagen, hat doch wahrlich, an und für sich, noch durchaus nichts Komisches? — In der That aber ist die Tonmalerei (s. d.), so lange sie sich in den Schranken bloßer leichter Anspielung auf die äußere Erscheinung des darzustellenden oder vielmehr auszudrückenden Objects hält, ein vortreffliches Mittel, den komischen Charakter der Musik, ihren Effect noch zu heben wie mehrere Stellen in Mozart's Entführung, Figaro und anderen Werken beweisen. Ueber jene Gränzen hinaus freilich macht sie, in ästhetischer Beziehung, nur noch gemeiner das schon Gemeine, und läßt kaum das Burleske noch lächerlich erscheinen, wie denn überhaupt das Umgekehrte stets auch nur das Umgekehrte, den Gegensatz, bewirkt. Hier schaltet die harte, allem Gefühl gewissermaßen widersprechende, Synkope u. Apokope in ihren verschiedenen Nüancirungen, wie Martin in der bekannten Serenade seiner Oper „la cosa rara" bewiesen hat, die gerade wegen ihrer höchst unrhythmischen Bewegung auch so schwer auszuführen ist und in jedem Augenblicke das Tactgefühl irre macht. Hier wirkt der völlige Contrast in der Instrumentirung, die möglichst unrhythmische Folge in der Modulation und Melodie ꝛc. Ein Zuweitgehen darin führt natürlich endlich zur Karricatur, die — wie wir gesehen haben — den grellsten Gegensatz zum Natürlichen bildet, und so auch in überaus weiten, alle Gränzen des natürlichen Gesanges überschreitenden oder wenigstens die äußersten Gränzen des Tonumfangs eines Instruments stets berührenden Sprüngen, wie z. B. in der „falschen Catalani", einen zweckmäßigen Repräsentanten findet. — Die verschiedenen Arten und Modificationen des Komischen, wie wir sie oben erklärten, das Naive und Launige, finden in der Musik ihre Darstellung besonders in dem Rhythmus der Tonfiguren (s. Figur) und der Manieren (s. d.). Der Doppelschlag, der kurze (auch sog. Zwick-) Vorschlag, der Schneller ꝛc. — wie naiv, wie höchst launig erklingen sie in einer öfteren Folge besonders in den höheren Tonlagen? — Nichts ist mehr geeignet, den Reiz der musikalischen Bewegung, den wir sicher nicht mit Unrecht in einem komischen Tonstücke ihren Witz nennen, zu erhöhen, als die Figur, d. h. bei längerer, geregelter Durchführung und mit richtiger Unterscheidung ihres Charakters, den wir unter den zu vergleichenden einzelnen Artikeln näher andeuten; nur die einfache Triole mag uns hier noch beispielsweise zu näherer Erläuterung dienen. Sie verweilt gern in den begleitenden Stimmen, und, indem sie hier den Tripeltact mit dem geraden zu verbinden scheint, kommt sie schon ungesucht jenem Ausdrucke nahe, den wir vorhin dem Streite der Regelmäßigkeit mit der Unregelmäßigkeit, des Rhythmus mit der Willkühr, zuschrieben: der komischen Darstellung; doch erscheint diese modificirt, und wenn nicht zu viel andere und mehr derb komische Gestaltungen hinzutreten, als unerwartete Unterbrechungen, kurze Einschnitte ꝛc., sind die Unruhe und Verwirrung minder groß, und man merkt gleichsam, daß es dabei nur abgesehen ist auf ferne Andeutungen,

auf ein mehr reizvolles, witziges, launiges Spiel, das bei allem Wiegen der Töne doch immer Etwas behält von dem Lustigen und Scherzhaften des einfachen Tripeltaktes. — So Viel mag, zumal für den, beide Hauptabschnitte dieses Aufsatzes gehörig vergleichenden, verständigen Leser, hinreichen zu dem Umrisse, in welchem wir hier, in der Encyklopädie, unsern Gegenstand zu betrachten und wiederzugeben haben, um so mehr, als wir in den einzelnen Artikeln der musikalischen Darstellungsmittel, als da sind Rhythmus, Tact rc., wie wir sie bereits auch citirten, doch wieder darauf zurückkommen müssen. Specielleres und Ausführlicheres gehört in die besonderen ästhetischen u. Lehrbücher der Tonsetzkunst, und giebt auch, außer der schon mehrmals angeführten vortrefflichen Abhandlung von Dr. Keferstein und den dadurch veranlaßten Streitschriften, besonders in der Leipz. allg. musik. Zeitung von 1835 pag. 129 ff., das Werk von St. Schütze: „Theorie des Komischen". Nur die eine Bemerkung scheint uns noch nothwendig: daß das Urtheil über den komischen Character eines Tonstücks stets nur subjectiv ist, die bei Weitem meisten komischen Erscheinungen also, besonders in der Musik, dies eben für gewisse Individuen und Zeiten, für andere aber wieder nicht sind. Ein Gesang der Eskimos z. B. oder Indier und anderer Völker macht uns lachen, die Eskimo's u. Indier aber nicht. Hauptsächlich aber ist es der Zeit-Geschmack (s. d.), an den die Kritik hier sich anlehnt. Und daher kommt es, daß endlich auch noch die Anwendung veralteter Rhythmen oft von so höchst komischem Effect ist. Manche der wunderlich benannten Versformen der Meistersänger z. B. haben in ihrem metrischen Verhältnisse eine solche Wirkung, und eben so die musikalischen Bewegungen und Tongestaltungen früherer Zeiten. Der treu nachgeahmte, ganz eigenthümliche Bau der rhythmischen Perioden rc. mancher älteren Tonstücke, z. B. eines mittelmäßigen Clavierconcerts noch aus dem vorigen Jahrhunderte, erregt selbst bei dem nicht musikalisch ausgebildeten Hörer sogar Lachen, wie mit Schreiber dieses gewiß schon Mancher zu beobachten Gelegenheit hatte. Denn auch die rhythmischen Formen sind, gleich vielen anderen, mit der Zeit dem Wechsel unterworfen. Der Grund dieser Aenderung des Geschmacks liegt tiefer, als es auf den ersten Anblick vielleicht Manchem scheint; der Rhythmus in seiner bedeutsamen Beziehung zum Leben ist nicht etwa blos abhängig von der Mode launiger Willkühr. Eine historische Entwickelung der musikalischen Rhythmen, nur von Jean de Muris an, wäre gewiß vom höchsten Interesse, und das Verschwinden mancher sonst gebräuchlichen Tactarten, die schon von Dubos in seinen reflexions crit. sur la Poesie etc. T. III. pag. 182 bemerkte Beschleunigung in Rhythmus und Tempo, in gründlicher Untersuchung wichtig für Leben und Kunst. Doch gehört auch das Weitere darüber nicht in diesen, sondern in den Artikel Rhythmus, wo wir denn auch, übrigens auch nur in kurzen Andeutungen, darauf zurückkommen.

Dr. Sch.

Komma. In der mathematischen Klanglehre, wo allein nur dieses Wort als musikalischer Kunstausdruck vorkommt, werden 2 Größen, Klanggrößen (Intervalle), die sich als Differenzen bei Vergleichung und Berechnung der Intervallenverhältnisse entwickeln, so genannt. Das größere, doch seltener vorkommende Komma heißt Comma ditonicum, das ditonische oder auch das Pythagorische Komma. Warum? geht aus folgender Erklärung hervor. Es ist der Unterschied zwischen dem Verhältnisse der Octave 2 : 1 und dem Verhältnisse desjenigen Tones, welcher zum Vorscheine kommt, wenn man die Octave durch die Folge von 12 rei=

nen Quinten oder Quarten bestimmt, d. h. um die Octave mathematisch zu berechnen, 12 reine Quinten oder Quarten zusammen addirt. In dem Art. Addition ist dies geschehen, und man vergl. daher denselben in Betreff des Weiteren. Wie dort zu ersehen, ist bei solcher Berechnung der letzte Ton jener 12 zusammenaddirten Quinten oder Quarten um das Verhältniß 531441 : 524288 größer oder höher als die eigentliche Octave unsers Tonsystems. So rechnete Pythagoras (daher Pythagorisches K.), nämlich durch lauter reine oder ganze Töne (daher diatonisches oder ditonisches K.). Das gewöhnlichere kleinere Comma syntonum, syntonische K., auch K. des Didymus, ist 1) der Unterschied zwischen dem großen und kleinen ganzen Tone 81 : 80, der entsteht, wenn man das Verhältniß des letzteren 9 : 10 von dem des ersteren 9 : 8 abzieht (s. Subtraction); 2) der Unterschied zwischen dem großen Limma (s. d.) und dem großen halben Tone, indem man nämlich von ersterem 27 : 25 letztere 15 : 16 abzieht, bleibt 81 : 80; 3) der Unterschied zwischen der Diesis (s. dies. Art.) 128 : 125 und dem Diaschisma (s. d.) 2048 : 2025, denn Beide verglichen bleibt wieder das Verhältniß 81 : 80; endlich 4) auch der Unterschied zwischen dem kleinen Limma 135 : 128 und dem kleinen halben Tone 24 : 25, weil diesen von jenem abgezogen wiederum das Verhältniß bleibt 81 : 80. Alle diese Verhältnisse nun theils verglichen, theils zusammenaddirt, ergeben sich folgende Resultate: 1) der Unterschied zwischen dem größeren diatonischen und dem kleineren syntonischen Komma beträgt gerade das Schisma (s. d.), welches jenes mehr enthält als dieses; und deshalb ist denn 2) das Diaschisma und Schisma zusammengenommen, nämlich nach den Regeln der Addition, welcher Artikel überhaupt hier durchgelesen werden muß, nichts Anderes als das syntonische Komma; dieses Komma wieder zusammengenommen mit dem Diaschisma — die Diesis, und mit dem großen halben Tone zusammengenommen — das große Limma. Praktisch angewendet können daher auch 2 enharmonische Töne, in ihrer ursprünglichen Reinheit genommen, niemals um ein ganzes syntonisches Komma von einander verschieden seyn, und es ist falsch, wenn man sagt, des z. B. sey eigentlich um ein Komma höher als cis, as um ein Komma höher als gis ꝛc. Der wirkliche Unterschied zwischen diesen Tönen in ihrer natürlichen Reinheit (in der heutigen Temperatur werden sie von gleicher Höhe gebraucht) beträgt nur eine Diesis, also 128 : 125. Doch nennen Einige dieses Verhältniß zuweilen schlechtweg nur ein Komma. Der Name syntonisches K. kommt her von dem griech. *σύντονος*, d. h. beinahe gleichtönend, gleichstimmig. 40.

König, Johann Ulrich von, der Gönner Hasse's und Graun's, welche Beide durch ihn zuerst der Kunst, und so ihrem späteren Glücke entgegengeführt wurden, daher für alle Zeiten denkwürdig, wurde in der damaligen freien Reichsstadt Eßlingen (jetzt Würtembergisch) am 8. Oct. 1688 von bürgerlichen Eltern geboren und auf den hohen Schulen zu Stuttgart, Tübingen und Heidelberg gebildet. Nach der Zeit privatisirte er 10 Jahre lang als Dichter, und als solcher berühmt, zu Hamburg. Dann kam er nach Dresden, wo seine außerordentlichen Talente so großes Aufsehn machten, daß der damalige König von Polen ihn sogar in den Adelstand, und von einer Ehrenstelle zur andern erhob. Er starb als Königl. Polnischer Hofrath und Cermonienmeister am 14. März 1744. Von seinen gedruckten Werken gehört hierher eine sehr interessante Abhandlung „von der Vergleichung des Numerus in der Poesie und Musik," die auch Besser in seinen gesammelten Schriften mittheilt. Außerdem aber soll er für die

Hebung der Musik in Dresden Viel gethan haben, und wirklich stand unter ihm die dortige Oper in ihrer höchsten Blüthe, für jene Zeit.

König, Johann Matthias, war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Königl. Preuß. Kammercanzlist zu Ellrich. Wir besitzen von ihm mehrere Liedersammlungen mit eigenen Melodien (1782), dann die Operette „Lilla oder die Gärtnerin," die im Clavierauszuge 1783 gedruckt worden ist, auch eine Reihe nicht übler Claviersonaten, die meist 1784 zu Berlin erschienen, und endlich die Operette „die Execution," aus welcher aber nur einzelne Nummern, für Clavier arrangirt, gedruckt worden sind.

König der Musik, auch **Geigerkönig**, **K. der Geiger**, s. **Menetriers**. Ludwig XIII. legte diesen Character zuerst dem Violinspieler Du Manoir bei und bestätigte ihn dann durch ein förmliches Patent. Wer König der Geiger war, hatte das Recht, in allen Provinzen Frankreichs Jemanden gegen Erlegung einer gewissen Summe Geldes zum Musikmeister zu machen. Ludwig XV. erneuerte die Würde. Nach der Zeit der Menetriers und Jongleurs hörte sie aber auch auf.

Königslöwe, Johann Wilhelm von, Organist an der Marienkirche und Werkmeister zu Lübeck, und als Orgelspieler einst, selbst von Chladni und anderen Kennern, sehr hochgeachtet, wurde geb. zu Hamburg am 16. März 1745. Sein Vater, Johann Christoph Burchard, der als Musiklehrer dort lebte, unterrichtete auch ihn, wie alle seine übrigen Kinder, und zwar sehr frühzeitig im Clavierspielen und Singen; aber schon 1758 nahm ihn, seiner herrlichen Stimme und vielversprechenden Anlagen wegen, der damalige Capellmeister und als Violin- und Orgelspieler berühmte A. C. Kunzen zu Lübeck zu sich, und unterrichtete ihn ferner im Violin- und Orgelspiele, wofür er Anfangs nur in den gewöhnlichen Abendmusiken mitzusingen hatte, später aber, als seine schöne Sopranstimme zu mutiren anfing, desto fleißiger auch die Orgel für seinen Meister spielen mußte, was übrigens, und bei dem rastlosen Fleiße besonders, den er zu seinem Talente paarte, nur von großem Vortheile für ihn seyn konnte. Nach 6 Jahren verließ er Kunzens Haus und Unterricht, blieb jedoch in Lübeck in nunmehr freundschaftlichem Umgange mit seinem bisherigen Lehrer. Versuche im Violoncellspiele, die er nach der Zeit machte, wurden wieder aufgegeben; desto eifriger und anhaltender ergab er sich der Composition. Er schrieb mehrere Claviersachen, Sonaten rc., die Beifall erhielten. 1773 ward er Kunzen, den das Jahr vorher ein Schlaganfall dienstunfähig gemacht hatte, adjungirt, und 1781 definitiv in dessen Stelle gesetzt, die er denn auch nie wieder verlassen hat, stets seinen größten Ruhm in der Förderung der Musikcultur der Stadt und auch im nützlichen Wirken als Componist und Lehrer für einen weiteren Kreis suchend. Er errichtete ein Singinstitut, in welchem wöchentlich unter seiner umsichtigen Leitung klassische Musikwerke einstudirt und aufgeführt wurden, und das ein ganz neues reges musikalisches Leben und Treiben unter den gebildeten Einwohnern Lübecks schaffte. Dann componirte er, zunächst auch für das Bedürfniß dieses Instituts, mehrere kleinere Oratorien, Cantaten rc., die zwar größtentheils Manuscript geblieben sind, gleichwohl aber zu den besseren Tondichtungen ihrer Art gehören. Und endlich ließ er sich stets angelegen seyn, in seinem Spiele der Orgel sich mit dem Geschmacke der Zeit, jedoch ohne die höchste und eigentlichste Aufgabe der Kunst dabei aus den Augen zu verlieren, fortzubilden und so stets das Vorbild zu bleiben, zu welchem ihn schon in seinen jüngeren Jahren die Organisten seiner Gegend gewählt

hatten. Dafür war denn auch sein Jubiläum, das er 1823 erlebte und das mit aller Pracht und Feier begangen wurde, nicht blos ein Fest seiner Familie oder in dem engen Kreise näher Befreundeter, sondern ein allgemeines Fest der Stadt, an dem Theil zu nehmen fast jeder gebildete Lübecker sich dankbar beeiferte. Er starb, wenn wir nicht irren, erst im Jahre 1827.

Königsperger (nicht Königsberger, wie Einige, auch Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexicon, schreiben), R. F. Marian, war Mönch im Münsterschen Benediktinerkloster Prüflingen unweit Regensburg, wo er auch am 9. October 1769 starb, und gehört zu den fleißigsten Componisten seiner Zeit. In den Jahren von 1740 bis 1760 erschienen von ihm zu Augsburg nicht weniger als 22 große Vocal- und Instrumentalwerke, was für die jetzige musikalische Componir-Industrie zwar wenig sagen will, für die damalige jedoch etwas Unerhörtes war, und zudem enthielten mehrere einzelne Nummern jener Werke mehr als 6 vollständige Messen, was jetzt, wo jeder Tanz ein opus heißt, auch nicht der Fall ist. Außer Messen schrieb er Litaneyen, Psalmen, Orgelconcerte, Te Deum, sogenannte concertirende Sonaten, und dann besonders viele pädagogische Werke für Clavierspieler, wie z. B. „der wohlunterwiesene Clavierschüler, welchem nicht nur die wahre und sichere Fundamenta zum Clavier auf eine leichte Art beigebracht, sondern auch 8 Praeambula, 24 Versetten und 8 Arien aus allen Tönen zur Uebung vorgelegt werden;" 8 Hefte Fugen aus allen Tonarten, „Fingerstreit oder Clavierübung durch ein Praeambulum und Fugen, so mit scharfen, harten und weichen Tönen vermengt," u. dergl. für unseren jetzigen Unterricht Unbrauchbares mehr.

Koning, Lodowyk de, ein holländischer Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Keulen, und bauete unter anderen von 1770 bis 1773 das 16füßige Werk in der Stephanskirche zu Nymwegen, das 57 klingende Stimmen für 3 Manuale enthält, einen Tonumfang von C bis 3gestr. f und 8 Bälge, deren jeder 10′ lang und 6′ breit ist.

Koninck (zuweilen auch Konningk geschrieben), Servaas da, ein fleißiger und zu seiner Zeit auch angesehener niederländischer Componist, starb zu Amsterdam gegen 1720. Gerber führt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon folgende Werke von ihm an: „Holland'sche Minne en Drinck-Liederen," in 2 Thle, ein Buch 1- bis 4stimmiger Motetten mit Begleitung von 2 Instrumenten, 2 Bücher Trio's für verschiedene Instrumente, 12 Flötensonaten mit Generalbaß, eine Sammlung von Balletten und Arien unter dem Titel „De Hollandsche Schouburg en Pluggen Danten, nevens Sang Airen" in 11 Thln, und Chöre zur „Athalia" von Racine, welche sämmtlich bei Roger u. le Cene zu Amsterdam gestochen worden sind. Doch soll er auch noch viele andere und bedeutende Werke in Manuscript hinterlassen haben.

Kontrapunkt, eine aus dem Lateinischen punctum contra punctum (nämlich Punkt oder Note gegen Note) hergenommene Benennung für polyphone Schreibart, d. h. solche, die zwei oder mehr melodisch ausgebildete Stimmen gleichzeitig mit einander verbindet und fortführt, wie z. B. in der Fuge und anderen Kunstformen. Ehe wir auf die Sache selbst eingehen, ist I. das Geschichtliche wenigstens kurz anzudeuten. 1. Der Kontrapunkt entwickelte sich aus dem discantus (s. d. Art.) der bisweilen niedergeschrieben, bisweilen auch nur improvisirt wurde. Der improvisirte Diskant führte nun die Namen discantus, sortisatio u. A., der schriftlich abgefaßte wurde, wenigstens seit dem Anfange des 14. Jahrh. contrapunctus genannt, — und wiederum im Gegensatze der erstere contrapunctus a mente, der Kontrapunkt

aus dem Stegreife. Daß es bei diesen Stegreifsätzen bisweilen nicht zum Besten hergegangen, und in ihnen das heilige Wort und die Würde der Kirche oft verletzt worden seyn mag, sehen wir unter Anderm aus der Unzufriedenheit Papst Johann XXII. der 1322 gegen die tripla (dreistimmigen Sätze) motetta und ochetos (Sätze mit Pausen durchbrochen) eifert *) und den contrapunctus a mente, außer an hohen Festtagen (zu denen man sich sorgfältiger vorbereiten, und gern besondern Schmuck auch des Gesanges auslegen mochte), geradehin verbietet. 2. Sobald man nun anfing, mit einiger Sorgsamkeit mehrere Stimmen neben einander zu führen, mußte schon die Armuth an melodischen Tonformen nebst dem Gefallen an dieser oder jener einmal ergriffenen Tonformel darauf führen, ein dem tenor (der feststehenden Kirchenmelodie, wie bei uns cantus firmus) entgegengestelltes Sätzchen (vorzugsweise der Kontrapunkt genannt) an einer andern Stelle, in einer andern Stimme zu wiederholen, auch wohl gegen den Tenor umzukehren (s. d. Art. Umkehrung); letzteres Anfangs wohl ohne bestimmteres Bewußtseyn dessen, was geschah. Schon Marchettus von Padua (1309) soll die Umkehrung gekannt haben, sie hat sich aber wohl noch früher in Improvisationen und geschriebenen Sätzen von selbst eingestellt. Nachahmung und Umkehrung mußten alsbald auf kanonische Sätze (s. d. Art. Kanon) führen, deren wir schon bei Jean de Meurs (1329) unter dem Namen rota finden. Man ergötzte sich an diesem Treiben (Vorangehn und Folgen), an dieser Jagd der Stimmen, und nannte solche Tonsätze auch darnach fuga, das im mittelaltrigen Latein Jagd und Jagdrecht bedeutet. Solche Fuge wurde (wie bei uns ein geschlossener Kanon) in einer Stimme aufgeschrieben, und die zur Richtschnur für die Ausübenden nöthige Vorschrift, wie viel Stimmen, wann und in welchen Intervallen dieselben eintreten sollten, hieß canon. Ein weniger strenger Kanon wurde ad fugam genannt; wie diese Benennungen späterhin theils abgetreten sind, theils ihre Bedeutung verwechselt haben, ist aus den Art. Kanon und Fuge zu sehen. Eine nicht kanonische Verarbeitung eines melodischen Satzes erhielt den Namen moteta, von dem französischen mot (Wort, dann auch biblischer Spruch), weil nämlich das Wort, der Text des Satzes natürlich ebenfalls mit wiederholt und so weit behandelt wurde*). 3. Von hier ab und noch mehr von dem Niederländer Guilelmus Dufay (1380—1432) wurde die kontrapunktische Schreibart nicht nur die herrschende, ja fast alleinige, sondern auch besonders durch die niederländische Schule (Jan Odiegham, Jakob Hobrecht, Josquin de Pres und viele minder hervortretende Meister) mehr und mehr ausgebildet, ja bis in wahrhaft wahnwitzige Künstlichkeiten des Kanons, der Verkehrung u. s. w. hinaufgetrieben. Unter der Masse und den durch spitzfindige, willkührliche, kaum erfüllbare Bedingungen verdrehten Windungen und Widerstößen der Stimmen war nicht nur kein Wort des heiligen Textes, sondern auch keine wirkliche wirksame Musik mehr zu vernehmen. Agrippa von Nettesheim (im 17. Cap. von der Eitelkeit der Wissenschaften) spottet und klagt schon über das Durcheinander der Stimmen, das wohl einen klingenden Lärm, von den Worten, den Gebeten aber nichts vernehmen lasse, und

*) Discantibus (heißt es unter anderen bei ihm) lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnumquam inculsant, adeo, ut interdum antiphonarii et Gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quo aedificant, tonos nesciant, u. s. f.

**) Die Sprachvermischung, durch die ein lateinisch gestaltetes Wort von einem französischen gebildet seyn soll, ist jener Zeitweise nicht widersprechend. Eine andere Ableitung von mutare entspricht mehr der späteren Form der Motette.

den Ohren wie dem Gemüthe die rechten Verständnisse entziehe. Und der Cardinal Dom. Capranica, den Papst Nikolaus V. über seine Meinung von der Musik der päpstlichen Capelle fragt, antwortet gar: mir däucht, ich höre eine Heerde Schweine, die mit aller Gewalt grunzen, ohne einen artikulirten Laut oder ein Wort hervorzubringen. Erst die Reformation und ihre Rückwirkung auf die Mutterkirche und deren Musikwesen (in den Personen Paläſtrina's, Orlando Lasso's und Johannes Gabrielis klar hervortretend) lenkte die üppig ausgetretenen Wogen in das rechte Bett, und nun erst ward es möglich, daß der Kontrapunkt in wahrhaft kunstmäßiger und kirchlicher Weise sich vollendete in Sebastian Bach. — Wenden wir uns von diesen geschichtlichen Andeutungen II. auf das Technische des Kontrapunkts, so bezeichnet er zunächst die Composition in zwei oder mehr mit einander gehenden Stimmen, umfaßt also in diesem weitesten Sinne alle mehr als einstimmige Musik. Bestimmter aber verstehen wir darunter, wie gesagt, den Satz, welcher zwei oder mehr wahrhaft selbstständige (nach den Grundsätzen der Melodik ausgebildete) Stimmen mit einander verbindet. Dies kann nun entweder ohne weitere Bedingung (als die sich von selbst verstehenden des reinen Satzes und der überhaupt kunstmäßigen Führung) geschehen; dann heißt die Schreibart der einfache Kontrapunkt. Oder es kann Bedingung seyn, daß von zwei kontrapunktischen Stimmen die unterste ohne Nachtheil zu oberst, und die oberste zu unterst gesetzt (in der Kunstsprache: gegen einander umgekehrt) werden können; dann heißt die Schreibart der doppelte Kontrapunkt. A. 1. Die Regeln des einfachen Kontrapunkts beruhen auf den Grundsätzen der Melodik und Harmonik, sie sind Anwendungen dieser Grundsätze auf bestimmte Kunstformen oder Kunstübungen. Letztere hat man nach stufenweiser Schwierigkeit anzuordnen versucht, und dazu den Kontrapunkt in gleichen und ungleichen getheilt. Ersterer ist ein solcher, in dem eine Stimme jedem Tone der andern nur einen Ton (a) entgegenstellt; letzterer, wo sie jedem Tone der andern zwei (b) oder drei (c) oder vier (d) oder nach Belieben bald einen bald mehr Töne (e) entgegensetzt, welche

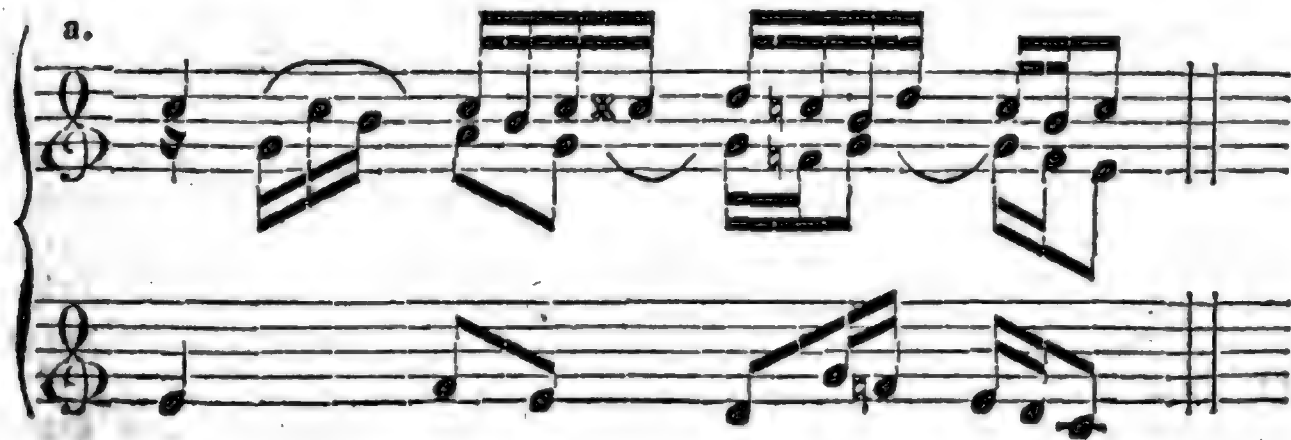


letztere Schreibart der vermischte, oder bunte (auch blühende) Kontrapunkt benannt wird. Dies sind die fünf Uebungsklassen für den einfachen Kontrapunkt, nach denen die Arbeiten der Schüler im zwei-, drei- und vierstimmigen Satze sich regeln sollen. Allein die ganze Anordnung ist unsystematisch und nur scheinbar dem Fortschreiten vom Leichtern zum Schwereren günstig. Es ist nicht immer das Leichtere, Ton gegen Ton zu setzen; ja in vielen Fällen läßt sich eine Stimme nur dann gut gegen eine andere führen, wenn man ihr zwei oder mehr Töne geben darf. Wer dann aber überhaupt den Satz versteht, für den macht es wiederum keinen Unterschied,

ob er nach der zweiten (b) oder dritten, vierten und fünften (c, d, e) der obigen Setzarten verfährt, und überall wird die gute Führung erleichtert werden, wenn es freisteht, bisweilen weniger, bisweilen mehr Töne den Tönen der ersten Stimme entgegenzusetzen. So ist also nur die Schreibart des sogenannten vermischten Kontrapunkts (e) eine der Kunst wahrhaft angemessene, und das nur wahrhaft methodisch, daß man den Schüler zwar Anfangs von Tonüberladung zurückhält, ihm aber Freiheit läßt, nach seinem Ermessen, nach dem Erfordern der Stimme, die er führen soll, und nach den Bedingungen der Kunstform, in der er arbeitet, bald einen, bald mehr Töne zu nehmen. 2. Diese Eintheilungen des einfachen Kontrapunkts haben wenigstens einen methodischen Zweck, wenn sie ihm auch nicht gemäß erscheinen. Die Pedanterie der älteren Theoretiker hat aber noch ein Heer von Eintheilungen und Namen aufgeboten, die ganz zwecklos erscheinen. Da nannten sie die Erfindung einer kontrapunktischen Stimme über einer andern Stimme einen contrapunctus hyperbatus, einen Kontrapunkt unter dem Subjecte (der festgesetzten ersten Stimme) einen cp. hypobatus; unsere obigen zu c — d — e erfundenen Sätzchen wären also ein contrapunctus hypobatus; in dieser Gestalt aber



ein hyperbatus. Schritt der Kontrapunkt diatonisch (oder chromatisch), so hieß er gradativus oder gehender, auch gerader; bewegte er sich in Sprüngen, so hieß er saltativus, springender oder ungerader, und dieser war wieder ein eigentlich springender, oder ein hüpfender (in kleineren Intervallen springender) Kontrapunkt. Doch schon zuviel von diesen Raritäten, deren man einen viel größeren Kram noch in Andres Tonsetzkunst (in der Einleitung unter dem Antiquirten) ausgelegt findet. — B. Der doppelte Kontrapunkt ist schon in einem besondern Artikel besprochen worden; er zeigt uns zwei Stimmen, die gegen einander umgekehrt werden können. Man erräth nun schon, daß C. der dreifache Kontrapunkt ein solcher ist, der drei Stimmen zusammenfugt, deren jede als erste, oder zweite, oder dritte Stimme gebraucht werden kann. Als flüchtiges Beispiel diene dieses Sätzchen (a)





das wir bei b einmal durch Umkehrung der ersten und dritten Stimme verändert haben; es kann aber, wie jeder dreifache Kontrapunkt, sechs verschiedene Gestalten durch Umkehrung aller Stimmen annehmen. Bezeichnen wir nämlich den Satz der ersten Stimme bei a mit 1, der zweiten mit 2, der dritten mit 3, so können diese Sätze folgende Stellungen

1	2	3	3	2	1
2	3	1	2	1	3
3	1	2	1	3	2

gegen einander haben. Wir übersehen hier den Gewinn, den der dreifache Kontrapunkt uns bietet: er versechsfacht die Gestalt eines nach ihm entworfenen Satzes; nothwendig ist uns aber diese Satzweise für Fugen mit drei Subjekten (vergl. d. Art. Fuge mit drei und mehr Subjekten), wofern wir in ihnen die drei Subjekte zusammenführen und umkehren wollen. Eine solche Fuge finden wir unter anderen am Schlusse von Seb. Bachs Kirchenmusik*) „Herr, gehe nicht ins Gericht," die nur durch das elastische Spiel der drei Subjekte zu einem herrlichen und ganz befriedigenden Schlusse der gewaltig erregenden Musik geworden ist, und allein schon genügt, die Wichtigkeit des dreifachen Kontrapunkts zu zeigen. Noch sind, mit Uebergehung verkünstelter und mit Recht antiquirter Arten D. der vierfache Kotrapunkt, der vier, E. der mehrfache Kontrapunkt, der fünf umkehrungsfähige Stimmen enthält, und F. der doppelt-verkehrte Kontrapunkt, dessen Stimmen nicht blos umgekehrt, sondern auch verkehrt werden können (s. d. Art. Verkehrung), zu erwähnen. Die Umkehrung im drei-, vier- und mehrfachen Kontrapunkte kann (wie im doppelten Kontrapunkte) auf allen Stufen der Tonleiter erfolgen, das heißt die zu versetzende Stimme kann um acht, neun, zehn, elf, zwölf, dreizehn, vierzehn Stufen unter oder über die andere wandern. Hiernach sind, wie schon im Art. doppelter Kontrapunkt zu lesen, vorerst sieben Arten des Kontrapunkts möglich: der drei- oder mehrfache Kontrapunkt in der Octave, None, Dezime, Undezime, Duodezime, Terzdezime (decima tertia) und Quartdezime (decima quarta). Aber auch hier, wie im doppelten Kontrapunkte, verdient die Umkehrung in die Octave vor allen den Vorzug, weil sie den freiesten Spielraum hat und den Satz bei aller Ortsveränderung der Stimmen gegen einander am kenntlichsten wiedergiebt. Die anderen Arten der Umkehrung sind zum Theil so schwierig, daß sie im drei- und mehrfachen Kontrapunkte geradezu für unausführbar oder wenigstens für so unfrei zu erklären sind, daß ein freier Kunsterguß in ihnen undenkbar wird. Eher gelingt eine achte Art des drei- oder mehrfachen Kontrapunkts, der vermischte, in der eine Stimme gegen die andere in die Octave, eine dritte oder vierte u. s. w. in ein anderes

*) Bei Simrock in Bonn in Partitur und Clavierauszug herausgegeben.

Intervall umkehrungsfähig ist. Am leichtesten vereinen sich im gemischten Kontrapunkte die Umkehrungsarten in die Octave, Dezime und Duodezime; und unter gewissen Bedingungen (die in die Compositionslehre gehören) kann aus einem doppelten Kontrapunkte der Octave (a), wie hier an einem geringen Sätzchen zu sehen ist,

a. b.

c. d.

e. f. g. h.

ein doppelter Kontrapunkt der Dezime (b), der Duodezime (c) ein dreifacher Kontrapunkt (in drei verschiedenen Weisen d, e, f) ein vierfacher Kontrapunkt (in doppelter Weise, g, h) gemacht, zuletzt gar jeder dieser Kontrapunkte in der Verkehrung (in entgegengesetzter Richtung aller Tonschritte) ausgeübt, folglich zu einem doppelt-, drei- oder vierfach verkehrten Kontrapunkte — wovon hier ein Pröbchen —

aus a. aus g.

erhoben werden. Man sieht, daß alle diese Tausendkünste auf Verdoppelung der ursprünglichen Stimmen, die unter Bedingungen möglich und umkehrungsfähig ist, beruhen, daß aber allerdings die verdoppelnden Stimmen, wie wir sie hier geschrieben, nicht für selbstständige, folglich die Sätze d, e, f, g, h nicht für eigentlich drei- und vierstimmige, sondern streng genommen nur für zweistimmige achten zu sind. Indeß ist es nicht schwer, die zugesetzten Stimmen rhythmisch und melismatisch so umzugestalten, daß ihre Aehnlichkeit mit den Urstimmen mehr und mehr sich verbirgt und der Satz wenigstens als ein gleichsam drei- oder vierstimmiger gelten kann. Im evang. Choral- und Orgelbuche ist das Vorspiel zu dem Choral „Auf hinauf zu deiner Freude" auf einen solchen vierfach verkehrten Kontrapunkt gegründet. Man nennt übrigens einen auf so vielfache Weise anwendbaren Satz einen polymorphischen Kontrapunkt. Will man übrigens von jenem auf die innere Verbindung des Kontrapunkts der Octave, Dezime und Duodezime gegründeten Verfahren keinen Gebrauch machen, so kann der drei- und mehrfache Kontrapunkt nur dergestalt verfaßt werden, daß man mit einem doppelten Kontrapunkte beginnt, dann eine dritte, vierte

Stimme u. s. w. zusetzt und jede Stimme gegen die andern Stimmen hinsichts der Umkehrungs- und Verkehrungsfähigkeit prüft. Bei dem Kontrapunkt der Octave hat dies mit drei und vier Stimmen bei einiger Uebung und Ueberlegung so wenig Schwierigkeit, daß dergleichen drei- und vierfache Kontrapunkte sich gleichsam von selbst zusammenbauen. Ein solcher absichtslos erwachsener vierfacher Kontrapunkt liegt der oben erwähnten Tripelfuge von Bach zu Grunde, es werden die drei Themate und ein aus dem ersten Thema genommener Satz gegen einander verarbeitet. G. Es fragt sich noch zum Schlusse, welchen Werth alle diese Satzformen, der drei- u. vierfache, drei- u. vierfach verkehrte und polymorphische Kontrapunkt für uns haben, eine Frage, die um so dringender ist, je weniger in Abrede gestellt werden kann, daß diese Satzweisen besonders früher zu argen Verkünstelungen verführt, und damit ihre spätere Vernachlässigung, wenn auch nicht verdient, doch veranlaßt haben. Bei der Antwort möchten wir nun vor Allem sondern: 1. Der drei- und vierfache Kontrapunkt der Octave und jene, den Kontrapunkt der Octave, Dezime und Duodezime vereinende Satzweise bewegen sich zwar unter gewissen einschränkenden Bedingungen, doch aber nicht so unfrei, daß nicht ein künstlerisches Walten und Schaffen in ihnen möglich und ohne unverhältnißmäßige Uebung aneigenbar wären. Dasselbe läßt sich auch von diesen Kontrapunkten, wenn sie verkehrungsmäßig seyn sollen, sagen; leicht gehorchen uns die drei oder vier Stimmen, bald treten uns im obgedachten Verfahren die zwei Urstimmen nebst deren bereits umgewandelten Verdopplungsstimmen ohne Weiteres vor das innere Auge, ohne daß wir an die Methode, an Urstimme, Verdoppelung und Umgestaltung zu denken haben. 2. Bei mehrfachen Kontrapunkten der Octave wachsen natürlich die Schwierigkeiten mit jeder neuen Stimme; und bei den andern Kontrapunkten, in denen Umkehrungen in die None u. s. w. eintreten sollen, häufen sie sich nach der Fremdheit des Umkehr-Intervalls so sehr, daß hier die künstlerische Freiheit mehr und mehr erlischt. Es würden also zunächst die unter 1 angeführten Kontrapunkte als die sicher anwendbaren erscheinen; von ihnen allein soll hier ferner die Rede seyn, ohne daß wir damit einzelnen Kombinationen andrer Art (z. B. einem gemischten Kontrapunkte der Dezime und Duodezime, der Octave und eines der schweren Intervalle) ihr künstlerisches Bürgerrecht gerade absprechen sollten. 3. Die künstlerisch brauchbaren Arten des drei- und mehrfachen Kontrapunkts sind nun auch sogleich künstlerisch wichtig. Sie vervielfältigen unsere Tongestaltungen unermeßlich. Oben sahen wir schon, daß der dreifache Kontrapunkt seinen Satz sechsmal verschieden darstellt. Ein Satz des vierfachen Kontrapunkts kann folglich vierundzwanzig Stellungen annehmen, ungerechnet vierundzwanzig dreistimmiger und zwölf zweistimmiger Gestaltungen, die in ihm enthalten sind. So haben wir schon sechszig Gestalten eines Satzes, und diese Zahl verdoppelt sich, wenn alle Stimmen verkehrungsfähig sind, vervielfältigt sich, wenn einige Stimmen sich verkehren lassen, während andere ihre ursprüngliche Richtung behalten. Nun wird es natürlich Niemandem einfallen, alle diese Umgestaltungen eines Satzes in einem Tonstücke durchbrauchen zu wollen; wie vortheilhaft aber schon die Wahl unter so vielen Gestalten ist, wie begünstigend für das Ganze, wenn man mehrmals auf denselben Satz zurückkommen und ihn jedesmal neu darstellen kann, ist einleuchtend. Unentbehrlich aber ist der drei- und vierfache Kontrapunkt zu den drei-vierfachen Fugen und Kanons (vergl. d. Art. Doppelfuge, Doppelkanon, Fuge) und in so fern Bedingung und Grundlage für

die reichsten und in Einheit des Inhalts stärksten polyphonen Kunstformen. Daher ist nun auch 4. erst ganz zu erkennen, welche Wichtigkeit die Uebung der Kontrapunkte für Bildung und Kräftigung des künstlerischen Talents hat. Der Kunstjünger wird durch sie gewöhnt, einen Satz, in allen seinen Beziehungen und Verhältnissen, wahrhaft allseitig aufzufassen und zu bewältigen, und sogar die lästigen Bedingungen dieser Schreibart werden dazu dienen, ihm größere Schnellkraft und Gewandtheit zu geben, und eine würdigere Haltung, wenn er zu leichteren freieren Aufgaben zurückkehrt. Freilich wird dabei vorausgesetzt, daß der Kontrapunkt nicht einseitig und pedantisch getrieben, sondern mit freieren Uebungen in das rechte Verhältniß gebracht werde. ABM.

Kontski, von (Familie). Es ist eine seltene Erscheinung, daß alle Kinder eines Vaters, alle Glieder einer Familie nicht nur sich einer bestimmten Kunst widmen, sondern sich auch als bedeutende Talente darin zugleich auszeichnen. Mit der Familie von Kontski ist dies der Fall, und sie verdient daher, hier etwas ausführlich besprochen zu werden, um so mehr, als sie schon seit 1822 der gesammten musikalischen Welt durch ihre seltenen künstlerischen Leistungen bekannt ist, und auch noch jetzt auf ihren größeren Reisen nach Paris, London etc. nicht blos Liebhaber, sondern auch wahre Kenner der Musik in Staunen setzt. Sie besteht, außer Vater und Mutter, aus 4 Brüdern und einer Schwester, von denen Carl, der älteste, und Apollinary, der jüngste, sich der Violine, die beiden mittleren aber, Anton und Stanislaus, dem Fortepiano, und Eugenie neben dem Fortepiano vorzugsweise dem Gesange widmeten. Der Vater, Gregor von K., stammt aus der alten polnischen Familie Brochwitsch, hielt sich aber seit 1810 fortwährend als Gerichtsbeamter bei dem Civiltribunale in Krakau auf, und spielt selbst einige Instrumente ziemlich fertig. Die Mutter, Anna, ist eine geborne v. Rozycka und stammt aus der alten Familie Trojanow. Der Sohn Carl wurde am 6. September 1815, die Tochter Eugenie am 22. November 1816, Anton am 27. Oct. 1817, Stanislaus am 8. Oct. 1820 — alle in Krakau, Apollinary aber am 23. October 1825 in Warschau geboren. Carl war noch nicht volle 5 Jahre alt, als der Vater ihm, seiner großen Anlagen zur Musik wegen, die er auf überraschende Weise kund gab, eine kleine Violine in die Hand gab, und zugleich anfing, ihm die Noten zu lehren, auch Einiges auf der Violine zu zeigen. Die Regeln dazu sagte er ihm in Versen vor, die der Knabe schnell auswendig wußte und dem Vater oft, mit der Violine in der Hand, vordeclamirte. Schon in seinem 6ten Jahre spielte er leichte gefällige Stückchen recht fertig und rein auf dem kleinen Instrumente, und das weckte auch Antons Talente, von denen sich jedoch auch schon früher wunderbare Spuren gezeigt hatten. Er widmete sich, wie gesagt, dem Claviere, und nach ihm bald darauf Eugenie. Noch hatte der Vater nicht über die fernere Bestimmung der Kinder entschieden, und so viel Sorgfalt er auch auf den musikalischen Unterricht derselben verwandte, so geschah es doch mehr aus eigener Liebhaberei denn aus irgend einer Berufspflicht, und immer nur in den Erholungsstunden, welche die eigenen Amtsgeschäfte ihm, und der geregelte Schulunterricht den Kindern übrig ließ. Doch waren die Fortschritte, welche die Kinder in ihrem Spiel machten, so wunderbar schnell, und wahrlich Viel u. Großes versprechend, als daß er, der Vater, nun nicht nach und nach hätte auf den Gedanken kommen müssen, die Kinder vielleicht mit Erfolg ganz für die Kunst zu erziehen. Am 3. Februar 1822 veranstaltete er das erste öffentliche Concert mit ihnen, und was die kleinen Kin-

der darin leisteten, gränzt Zeitungsnachrichten zu Folge ins Unglaubliche. Zumal war es in Polen etwas ganz Neues, solche junge Talente bewundern zu müssen, und der Nationalstolz der dortigen Künstler fand darin keinen geringen Antrieb, sich laut zu erheben. Im Juni desselben Jahres gaben die Brüder schon das zweite Concert, und mit demselben Erfolge. Kurz darauf wurden sie zu Mitgliedern des Krakauer Musikvereins ernannt. Auch die Regierung wurde aufmerksam auf die jungen Künstler, und berief den Vater nach Warschau, damit seine Kinder eine wirkliche künstlerische Bildung in dem dortigen Conservatorium erhalten könnten. Auf der Reise dahin ward in Lublin ein Concert veranstaltet. In Warschau selbst war es besonders die Gräfin Sophie Zamoiska, die Sorge um die möglichst vielseitige Ausbildung der Kinder trug, und zu dem Zwecke ihnen auch Zutritt in den Häusern der Stadt verschaffte. Im Februar 1823 gaben sie das erste Concert im Nationaltheater daselbst, worin sich Anton auch als fertiger Violinspieler und Sänger zeigte, und noch zugleich eine überraschende Virtuosität auf dem Flaschenett entwickelte, das er übrigens schon vor Erlernung der Violine geübt hatte. Als Classeninspector am Lyceum zu Warschau, wozu der Vater ernannt worden war, leitete dieser nunmehr hauptsächlich nur den wissenschaftlichen Unterricht der Kinder, den musikalischen besorgte in den Privatübungen ein gewisser Joh. Markendorf, ein Deutscher, und fertiger Clavierspieler, weshalb denn auch vornehmlich Anton unter ihm Viel profitirte. 1825 machte Carl die ersten Versuche in der Composition (Polonaisen, Mazurks und Ecossaisen), die auch im Drucke erschienen. Der Kaiser Alexander, der bei seiner Anwesenheit in Warschau im Mai 1825 die Dedication einer dieser Compositionen annahm, war entschlossen, für die höchst mögliche Ausbildung der eminenten Talente der Kinder Sorge zu tragen, und sagte es gnädigst zu, starb aber noch vor seiner Rückkehr nach Petersburg, und bereits dem Unterrichte des Conservatoriums entwachsen, waren daher die beiden Knaben sich nun ganz ihrem eigenen Studium überlassen. Dazu ward Carl auch des jüngsten Bruders, Apollinary, und Anton, der wie jener nun schon als vollendeter Virtuos in Warschau glänzte, des jüngeren Stanislaus Lehrer. Apollinary fing in seinem 3ten Jahre an, die Violine zu spielen. 1827 ward die erste größere gemeinschaftliche Kunstreise unternommen, und zwar in den Norden nach Rußland, besonders in der Absicht, daß Anton sich unter Field, namentlich in der Composition, noch weiter ausbilden möchte. In den Concerten, welche sie auf dieser Reise gaben, als in Lemberg, Wilna, Mitau ꝛc., ließ sich nun auch Stanislaus schon öffentlich hören, und später auch Apollinary als Knabe von 4½ Jahren. Am 19. Januar 1829 kamen sie in Petersburg an, wo sie nach mehreren öffentlichen Concerten auch vor dem Kaiser und der Kaiserl. Familie spielen mußten, und erst nach einem 6monatlichen Aufenthalte, während welches Carl noch den Unterricht Bianchi's genossen hatte, traten sie ihre Rückreise über Moskau an, wo denn Anton seinen Zweck, noch Fields Schüler zu werden, erreichte. Die erste Composition, die er unter dieses Mentors persönlicher Leitung vollendete, ist das schwere F-Dur Concert, das er auch demselben dedicirte. Am 2. Juli 1830 verließen sie Moskau und reisten nun, auch der Cholera wegen, sehr langsam, in allen größeren Städten Concerte gebend, durch Gallizien, wo sie unter Anderen auch mit Lipinsky zusammen trafen, der Heimath zu. Daß sie der Polnischen Revolution wegen diese haben verlassen müssen, wie es hie und da wohl schon geheißen hat, ist unwahr; vielmehr war eben die Revolution Ursache, warum sie so lange in Gallizien verweilten und erst im October 1831 in Krakau eintrafen. Keiner von

ihnen hat je Theil an jenen Unruhen genommen. Im Juni 1832 verließen sie die Heimath zum zweiten Male, um nun auch das südliche Europa zu bereisen. Zuerst kamen sie nach Wien, wo sie sich längere Zeit aufhielten; dann ging der Weg nach Ungarn, und von hier wieder zurück über Wien nach Deutschland (München, Stuttgart rc.), und Frankreich, wo sie denn unsers Wissens auch noch jetzt (Sommer 1836) in Paris leben. Es ist nicht zu leugnen, die Virtuosität dieser jungen Künstler ist außerordentlich. Carls Bogenführung z. B. ist eine so sichere und feste, und dabei doch elegante und gewandte, wie Schreiber dieses sie noch bei wenigen Violinisten gefunden hat; dabei ist sein Ton äußerst rein, deshalb auch sein Flageolet bezaubernd schön, und endlich seine praktische Fertigkeit auch die größten Anforderungen befriedigend. Nicht anders verhält es sich mit dem zweiten Violinisten, Apollinary, der bei einer Vergleichung mit anderen Virtuosen selbst das ungleichartige Verhältniß des Alters vergessen macht. Und Anton, als Claviervirtuos, möchte wohl der größte Meister seyn, der aus einer Field'schen Schule hervorging, wenn anders wir ihn wirklich einen Schüler dieses bekannten Mentors nennen dürfen. Indeß ist es doch auch wieder wahr, daß das mehr als künstlerische Selbstgefühl, das bis zur Verwegenheit hinaufgeschrobene Selbstvertrauen, womit diese jungen Virtuosen aufzutreten pflegen, den Erfolgen ihrer Leistungen überall ein schwer zu überwiegendes Hinderniß in den Weg legen muß. Bei Allen, von Carl bis zu Apollinary hinab, legt es zuerst eine Härte, eine mit allem Andern, nur nicht mit Genialität verwandte schreiende Kühnheit ins Spiel, die jeder fühlende Hörer gern entbehrt über den zarten Vortrag anderer, in der Kunst wahrlich tiefer empfindender Meister. Man wird zur — ja athemerstickenden Bewunderung hingerissen, aber sie läßt ein unangenehmes Gefühl zurück diese Bewunderung, das leider dann weit länger anhält als jenes, an sich schon todte Staunen, welches meistens in einem unbewußten Lächeln seinen Ausgang findet. Wir begeben uns der Ueberzeugung nicht, daß wirklich ein ächt künstlerischer Geist, ein Genius in diesen jungen Leuten schlummert, aber in der elterlichen Leitung, der sie auf allen ihren Reisen stets untergeben sind, scheint ihnen zugleich auch eine Fessel angelegt zu seyn, die, willenlos vielleicht und unbewußt, diesen Geist gebannt hält, oder wo er hervortritt und ein freies wirksames Leben zu athmen beginnt, mit gleicher, und weil sie von außen kommt, noch größerer Macht nicht auf die rechte Bahn führt. Es ist nicht genug für namentlich junge Musiker, daß sie eine Menge lebender Sprachen reden, auch wohl von noch anderen Künsten und Wissenschaften sich einige Kenntnisse verschaffen; hierfür sorgt allerdings — was Achtung verdient — mit Fleiß der Vater: die Tiefen der Kunst selbst zu ergründen, im schönen Selbstvergessen sich in diese ganz hineinleben zu können, das ist die erste und wichtigste Aufgabe aller künstlerischen Erziehung. Diese scheinen die K., in der weibischen Eitelkeit — Koketterie möchten wir sagen, welche sie gefangen hält und die nur in der journalistischen Posaune ihre Befriedigung findet, nicht zu kennen, und so werden sie denn, leider! ihr ganzes Leben hindurch, ungeachtet ihres alles Besseren würdigen Talents, dennoch nichts Anderes werden und bleiben, als von der nachlärmenden Menge, eben um ihres eigenen Lärmens willen, angestaunte Mechaniker, die sich abarbeiten müssen in dem Erwerb des Brodes, was die Familie, Vater und Mutter, bedarf. Auch in den Compositionen, die Carl und Anton bereits herausgaben, liegt dies dem aufmerksamen Beobachter offenkundig dar. Es sind Concerte, Variationen, Polonaisen rc., die den Händen vollauf zu thun geben, und das Ohr be-

täuben fast mit einer wilden Klangmasse, wie denn das Auge schon zurückschreckt vor ihrer kaum überschaubaren Notenmenge, aber das Herz lassen sie leer ausgehen, u. Kunsterzeugnisse können wir sie somit wahrlich noch nicht nennen. Selbst in dem für äußere Eleganz so leicht empfänglichen Paris fanden Kunstverständige Dies, was wir hier in Deutschland wohl zuerst, aber wahrlich nur in der ehrlichen Absicht: zu nützen, über die Polnischen Edel-Künstler Kontski aussprechen, die von mehr als einer Seite und von jeder näher kennen zu lernen wir Gelegenheit genug hatten. Allerdings — wir wiederholen es — mit den schönsten Anlagen zu ächtester Kunst sind sie ausgestattet, so reich, wie noch wenige selbst der bewundertsten Wunderkinder unserer Zeit; aber ausgebildet, recht ausgebildet und wirklich zur Kunst geführt wollen diese Anlagen immer noch seyn, und Cherubini's Nähe, in der die Familie jetzt lebt, könnte wohlthätig darauf hinwirken.

Koncertstimme, die Hauptstimme in einem Concerte, oder die Stimme eines der concertirenden Instrumente in einem Concerte für zwei oder mehr Instrumente. Vergl. d. Art. Concert. Concertstimme heißt auch Prinzipalstimme, und sollte außer den für den Concertisten bestimmten Noten immer in kleinerer Schrift wenigstens Andeutung dessen enthalten, was das begleitende Orchester in den Zwischensätzen und Begleitungssätzen (Figurirungen, Passagen) des Prinzipalinstruments vorzutragen hat, damit der Concertist sich darnach richten, auch nöthigenfalls das Orchester in Ordnung halten kann. ABM.

Kopf oder Köpfchen heißt der am obern Ende eines Geigenbogens hervorragende, ohngefähr 3/4 Zoll hohe und 1/4 Zoll breite (also etwas kleiner als der am andern Ende befindliche, bewegliche Frosch) Zapfen, in welchem die Pferdehaare, womit die Saiten angestrichen werden, eingeleimt sind. Am Contrabaßbogen ist derselbe natürlich wohl 1½ Zoll hoch und ½ Zoll breit, weil der ganze Bogen verhältnißmäßig größer und stärker ist als ein gewöhnlicher Violinbogen. Angeleimt darf der Kopf an den Bogenstab nicht wohl seyn, sondern er muß mit diesem wo möglich aus einem Stücke Holz geschnitten werden, weil dann der ganze Bogen mehr Elasticität behält; doch trifft man auch angeleimte Köpfe und an sonst guten Bogen. Unter den darüber laufenden Pferdehaaren ist er gewöhnlich noch mit einer glatten Platte von Metall (Silber) oder Knochen, auch Elfenbein, theils zur Verzierung, theils damit die Haare mehr glatt und eben liegen, belegt. Das Loch darin, in welches die Haare eingeleimt werden, richtet sich hinsichtlich seiner Größe und Tiefe nach der Stärke des Haarbezuges. Das Einleimen dieses geschieht mittelst eines Lacks oder harten Kitts, weniger mit wirklichem Leim. — S. auch Balg und Mundstück.

Köpflein-Regal, s. Regal.

Kopfstimme, s. Register der Stimme.

Kopfstück, 1) das obere Stück der Flöte, in welchem das Mundloch und die Pfropfschraube sich befinden; 2) auch das obere Stück der Hoboe, in welches das Rohr gesteckt wird; und 3) wird zuweilen auch an der Klarinette dasjenige Stück das Kopfstück genannt, welches sich zwischen dem Schnabel und dem ersten Mittelstücke befindet, richtiger aber und gewöhnlicher auch die Birne heißt.

Koppel oder Coppel (vom lat. copulare — verbinden; hieraus ist Copula, Copel u. Coppel entstanden), ist ein Orgelregisterzug, wodurch mehrere Tastaturen so mit einander verbunden werden, daß auch diejenigen, welche nicht mit den Fingern berührt werden, alles das mit vortragen, was auf

der einen Tastatur gespielt wird; oder auch: wenn vermöge einer Tastatur aus mehreren Windladen, so wie, wenn auf zwei Tastaturen aus einer Windlade gespielt wird. Dieser Zug zerfällt in Manual= und Pedalkoppeln. Durch erstere spielen zwei Manuale, durch letztere ein Pedal u. ein Manual aus einer Windlade. Die Manualkoppeln zerfallen wiederum in Druck=, Zug=, Frosch=, Gabel=, Schiebe=, Manubrien= und Windkoppeln, die Pedalkoppeln in Anhänge= und Windkoppeln. Eine Druckkoppel heißt diejenige, wenn ein zu oberst liegendes Manual gespielt wird und dessen Tasten die gleichen Tasten des darunter liegenden Manuales herunter drücken; da dies durch Frösche bewirkt wird, so heißt diese Koppel auch Froschkoppel (s. Frosch). Bei einer Zugkoppel spielt man das unterstliegende Manual und die Tasten des darüber liegenden werden mit herunter gezogen. Dies geschieht durch Gabeln, weshalb eine solche Einrichtung auch Gabelkoppel heißt (s. Gabelkoppel). Wird ein Manual, um es mit einem zweiten zu verbinden, mit 2 Händen geschoben, so heißt dies eine Schiebekoppel; wird dieses Schieben aber durch einen Registerzug bewirkt, Manubrienkoppel. Diese Einrichtung ist der Schiebekoppel vorzuziehen, theils weil zum Regieren derselben nur eine Hand nöthig ist, theils auch weil die Tastatur niemals schief angezogen werden kann, was in der Geschwindigkeit beim Anzuge der Schiebekoppel leicht vorkommen kann und woraus ein Klemmen und Stocken der Tasten entsteht. Werden die Abstrakten einer Tastatur vermöge eines Zuges an die einer zweiten Tastatur, oder an deren Tasten angehakt, so heißt sie Anhängekoppel; solche Zugkoppel wird an kleinen Orgeln zur Verbindung des Pedals mit den zwei untersten Octaven des Manuals benutzt, sie ist aber deshalb die am wenigsten zu empfehlende, weil die Pedaltasten die des Manuales mit herunter ziehen und herunter gezogene oder vielmehr festliegende Tasten beim Spielen störend werden. Sollen 3 Manuale gekoppelt werden, so ist es am zweckmäßigsten, das mittelste zum Spielen zu lassen und es mit dem obern durch eine Gabel=, mit dem unteren durch eine Manubrien=Froschkoppel zu verbinden. Haupterforderniß aller dieser Koppelarten ist, daß sie sich leicht und sicher regieren lassen, keine schwere oder zähe Spielart herbeiführen. Windkoppeln giebt es nur zwei Arten. Die erste und zweckmäßigste wird 1) zur Verbindung des Pedals mit einem Manuale oder mit 2 und mehreren Manualen benutzt. Unter diesen Umständen stehen die verwandten Tasten in keiner Verbindung mit einander, sondern es werden die Pfeifen der 2 untersten Octaven eines Manuales oder von mehreren Manualen gemeinschaftlich von diesen, so wie vom Pedale durch eigene Mechanik und eigene Windführungen bei willkührlichem Gebrauche der Stimmen benutzt; 2) können zwei Manuale aus einer Windlade ebenfalls mit freien Stimmen spielen. Diese Koppelart ist vorzüglich da zu empfehlen, wo Geld und Raum zur Aufstellung einer Orgel durchaus erspart werden muß, wie das späterhin gezeigt werden wird. Die Einrichtung derselben, bei Koppelung des Pedals mit den Manualen ist folgende: Jede Pedaltaste erhält so viel Abstrakten als Windladen vorhanden sind, aus denen das Pedal spielen soll. Die Verbindung derselben mit den Hauptventilen geschieht nach Lage der Windladen durch Zieh= und Schiebeabstrakten. Die Manualbaßlade, welche mit der Discantlade nicht verbunden seyn kann, erhält doppelt so viel Kanzellen als zu ihren 2 untersten Octaven Tasten gehören (verwandte Kanzellen), von denen immer zwei und zwei, die eine zur Manual= die andere zur Pedaltaste gehörende, dicht neben einander liegende den Wind zu einer und eben derselben Pfeife führen. In jeder befinden sich so viel Löcher

(verwandte Windführungen), als Stimmenchöre auf der Lade stehen, durch die der Wind nach den darüber liegenden geöffneten parallelen Windführungen und von diesen zu denen der Pfeifenstöcke hinströmt. Jeder Pfeifenstock besteht aus zwei Theilen, die sorgfältig abgerichtet und rauh beledert werden, weil sie winddicht über einander liegen müssen. Der unterste Theil eines solchen Stockes erhält zwei Windführungen, von denen sich die eine über einer Manual-, die andere über deren verwandten Pedalkanzelle befindet. Ueber jeder dieser Windführungen ist ein ledernes Contraventil (Pfeifenstockventil, Flatterklappe) aufgeleimt, und damit diese Ventile, weil sie vom Winde hinlänglich geöffnet werden müssen, sich ungehindert und hinlänglich hoch heben können, befindet sich über ihnen im darüber liegenden Theile des Pfeifenstockes eine solche Vertiefung (Mienengang), daß sie sich perpendikulär aufrichten können. In diesem Mienengange und zwar gerade in der Mitte desselben, zwischen den beiden Ventilen, geht nun eine Windführung (Kesselwindführung) durch, die über sich den Pfeifenkessel hat, der die Pfeife aufnimmt. Wird nun z. B. die Manualtaste C angegeben, so strömt der Wind aus dem Windkasten durch die, vermöge des Hauptventils geöffnete Kanzelle, durch die Windführung des Spundes und der aufgezogenen Parallele, in die des Pfeifenstockes, und indem er nun das darüber liegende Contraventil in die Höhe hebt, das zur verwandten Pedalkanzelle gehörende aber, damit er nicht in die Pedalkanzelle übertreten kann, auf seine Windführung fest andrückt, bläst er die auf dem Kessel stehende Pfeife an. Wird nun die verwandte Taste (eingestr C im Pedale) angegeben, so geht der Wind durch deren Kanzelle und die darüber liegenden Windführungen, öffnet sein Stockventil, drückt das verwandte, zur E-Manualtaste gehörende, Contraventil nieder und strömt durch die vorher erwähnte Kesselwindführung in die ebenfalls von der E-Manualtaste anzublasende Pfeife. Werden beide verwandte Tasten zugleich angegeben, so geht er durch beide Kanzellen bis zu seinem Bestimmungsorte, der C-Pfeife, deren Ton dadurch weder erhöht noch merklich verstärkt wird, weil sich die Qualität des Windes gleich bleibt und nur ein und eben dieselbe Kesselwindführung den Wind zur Pfeife führt, denn da jeder Pfeifenchor unter sich zwei Parallelen hat, von denen die eine zu einem Manual-, die andere zu einem Pedalmanubrio gehört, so kann auch jede Stimme einzeln im Manuale oder auch im Pedale, oder auch für beide Tastaturen zu gleicher Zeit benutzt werden. Dieselbe Einrichtung wird auch angewendet, wenn 2 Manuale aus einer Windlade spielen sollen. Die Erfindung dieser Einrichtung wird fast allgemein, aber irriger Weise, dem Abte Vogler zugeschrieben. Da dieser aber im Jahre 1749 geboren wurde, die hier beschriebene Koppelart, auf zwei Manuale angewendet, schon zu Anfange des 18ten Jahrhunderts bekannt war, wovon mehrere zu der Zeit erbaute und jetzt noch stehende Orgeln, als z. B. die in Freyenwalde und die in der alten Kirche zu Neu-Ruppin, zeugen, so kann er nicht für den Erfinder ausgegeben werden, wohl aber war er der Erste, der auf diese Art ein Pedal aus einer Windlade, wie aus mehreren Laden spielen ließ, von deren Einrichtung aber ebenfalls irriger Weise, wie z. B. in der Leipz. musik. Ztg., Jahrg. I. S. 413 gerühmt wird, daß dadurch beim Baue einer neuen Orgel, ²/₅ des gewöhnlichen Aufwandes erspart werden. Die Geldersparung besteht lediglich darin, daß diejenigen Pfeifen solcher Manualstimmen, die sich auch für das Pedal eigenen, nicht doppelt anzufertigen nöthig sind; aller übriger Mechanismus, als doppelte Kanzellen, doppelte Wellenbretter rc. sind unentbehrlich, und doppelte Pfeifenstöcke, die in Orgeln mit nicht gekoppelten Pedalen nur einfach sind, nöthig. Auch bedarf das Pedal um als

solches mit seinen imponirenden tiefen und würdevollen Tönen hervortreten zu können, dazu sich qualificirende, nach Verhältniß der Orgelstärke mehr oder weniger Stimmen, deren Pfeifenchöre ebenfalls auf die allgemeinen Laden vertheilt und auch mit zur Benutzung der Manuale, durch eigene Registerzüge, eingerichtet werden können. Auf diese Art wird eine eigene Pedalwindlade erspart, zu deren Lager oft ein bedeutender Raum gehört, der höchst selten einmal von erwünschter Größe vorhanden ist. Daß sich die Stockventile leicht und hinlänglich öffnen, ist ein unerläßliches Haupterforderniß, weil, wenn es ihnen an diesen Eigenschaften mangelt, eine reine Stimmung der Orgel unmöglich ist. Die zweite Windkoppelart ist mehr bekannt, daher auch fast allgemein, wo Pedal-Windkoppeln vorhanden sind, gebräuchlich, aber weniger zweckmäßig, weil dadurch alle im Manuale angezogene Stimmen, folglich auch die kleinsten Mixturen und Mixturstimmen, die der Natur des Pedaltones gerade entgegen sind, im Pedale mit ansprechen, und somit für dies keine freie Wahl der Stimmen vorhanden ist. Nach ihrer Structur hat die Windlade nur einfache Kanzellen, aber für die beiden Baßoctaven zwei sich gegenüber befindliche Windkasten, folglich jede Kanzelle zwei sich gegenüber stehende Aufschnitte mit ihren Hauptventilen und nebst den dazu gehörenden Regierwerken und Zubehör. Aus einem dieser Windkasten spielt das Manual, aus dem anderen das Pedal, das dann mit anspricht, wenn das in seinem Windkasten liegende Sperrventil, vermöge eines mit „Pedalkoppel od. Pedal-Windkoppel" bezeichneten Manubriums geöffnet wird. Das Pedal bedarf daher einer eigenen Windlade und eigener Pfeifenchöre nach Verhältniß der Orgelgröße, jede Pedaltaste, wie bei der vorigen Koppelart, eigener Abstrakten und eigener Regierwerke bis zum Hauptventile hin. Diese Koppel wird nur zur Verstärkung des Pedales benutzt. Da, wo es weder an Geld zur Anschaffung eines vollkommen freien und eigenen Pedales, noch zur Lagerung einer Pedalwindlade an Raum fehlt, erspare man Beides nicht, besonders da, wo eine Kirche sehr feucht ist, weil die Stockventile mitunter Nachtheile mit sich bringen, die bei einem eigenen Pedale nicht vorkommen können.

Koppel stand früher statt Thunbaß, Hohlflöte und Subbaß, wenn deren Pfeifen mit im Manuale benutzt wurden.

Koppel hieß in alten Zeiten ferner jeder Orgelregisterzug, auf dessen Stock zwei Pfeifenchöre von gleicher Tonhöhe und gleichem Tonscharakter standen. Diese Verbindung geschah nur mit schwachen 8füßigen Flötenstimmen und zwar in so großen Kirchen, wo man besorgt war, daß der Ton des einzelnen Chores nicht überall wirksam werden möchte. Die dazu gewählten Stimmen hießen auch Koppelflöten, wozu Gemshorn, auch wohl Rohrflöte in ihren untersten Octaven besonders gehörten.

Koppeldone, Coppeldone, stand in späteren Zeiten statt Octave 4'.

Koppelflöte, s. Koppel.

Koppelholz, so heißen nicht nur die Gabeln und Frösche, die zum koppeln zweier Manuale, sondern auch die, welche zur Verbindung der gebrochenen Parallelen (s. gebrochene Registerzüge) benutzt werden.

Koppelkanzelle, verwandte Kanzelle. Wolfram in seiner Anleitung zur Kenntniß rc. der Orgel sagt S. 155 von ihnen, daß der Unterschied (Kanzellenwand) zwischen den Kanzellen durchbrochen werde, damit der Wind aus der Koppelkanzelle (d. h. hier aus der Pedalkanzelle) in die Manualkanzelle überspringen und zu den Pfeifen gelangen könne. Herr

Wolfram aber hat sich geirrt. Jede Kanzelle muß außer Verbindung mit einer zweiten seyn. Jede muß ihr eigenes Hauptventil haben, durch dessen Oeffnung ihr der Wind zugeführt wird. S. Koppel.

Koppelklavier, derjenige Balken, welcher mit Gabeln oder Fröschen zum Koppeln zweier Manuale versehen ist. S. Gabelkoppel.

Koppeloctave, nannte man sonst einen Orgelregisterzug, wenn auf seinem Stocke ein achtfüßiger und ein vierfüßiger Pfeifenchor stand. In alten Orgeln findet sich hie und da noch eine dreifache Mixtur von $1^3/_5$, 1 und $^1/_2$ mit Koppel bezeichnet, auch werden die kurzen Abstrakten, welche Wellenarme mit einander verbinden, Koppel, auch Kuppel genannt.

Koppelpedal, Anhänge-Koppel, ein Pedal, dessen Abstrakten vermöge eines Registerzuges mit Manualtasten so in Verbindung gesetzt werden können, daß sie diese mit herunterziehen. S. Koppel.

Koppelregister, Koppelregisterzug, Koppelzug, ist diejenige Vorrichtung, vermöge welcher zwei Tastaturen durch einen Anzug mit einander verbunden werden können. S. Koppel.

Koprziwa, Wenzel, genannt Urtica, zuletzt Rector und Organist zu Zitolib, wurde geb. zu Brdloch in Böhmen am 8. Febr. 1708 und bildete sich in der berühmten Dollhopfischen Schule zu einem tüchtigen Orgelspieler und Componisten. Darauf lebte er mehrere Jahre als Privat-Musiklehrer in Prag, von wo aus er seine vaterländischen Kunstgenossen mit vielen neuen Compositionen für Orgel und andere Instrumente, aber immer unter dem Namen Urtica, der auch jetzt noch von den Böhmischen Musikern mit vieler Achtung genannt wird, beschenkte; und endlich, um 1750, erhielt er den Ruf an obige Stelle in Zitolib, wo er über 57 Jahre, bis an seinen Tod, in ununterbrochener Thätigkeit lebte. Es läßt sich denken, daß er in dieser langen Zeit noch Manches componirt hat, und dennoch ist von allen seinen Werken jetzt keines mehr, wenigstens dem größeren Publikum bekannt. Uebrigens ist auch er nicht der, gewöhnlich nur „der Organist von Zitolib" genannte, berühmte Orgelspieler Koprziwa, sondern sein Sohn — Carl K., der am 9. Febr. 1756 dort geboren, und, erst von seinem Vater, dann aber von dem trefflichen Segert in seiner Kunst gebildet wurde. Nach seines Vaters Tode erhielt er dessen Stelle; starb aber auch schon am 16. Mai 1785 an der Lungensucht. Als Orgelspieler hatte er zu seiner Zeit einen großen Namen, dessen Glanz sich noch bis auf den heutigen Tag, besonders bei den Böhmen erhalten hat, und eine Menge tüchtiger Organisten und Clavierspieler leben noch in Böhmen, die mit Ehrfurcht ihn ihren Lehrer nennen. Von seinen Compositionen sind noch 7 große Messen, 3 Offertorien, 3 Arien, 12 Sinfonien, 8 Orgelconcerte und dann eine Menge Präludien und Fugen, aber alle in Manuscript, vorhanden. Sein Nachfolger war sein, wenn gleich als Organist angesehen, so im Ganzen als Künstler übrigens doch minder bedeutender, Bruder Johann K., der auch zugleich ein Schüler von ihm war. Lwe.

Korai. Zwischen diesem und dem engl. Componisten und Dichter Carey (s. d.) findet sehr oft eine Verwechselung statt. Gewöhnlich gilt Carey für den Dichter und Componisten des engl. Volksliedes „God save the King"; Andere hielten Korai dafür, und behaupteten, das Lied sey ursprünglich von ihm zu dem feierlichen Einzuge des Königs Carl II. in London, nach seiner Rückkehr aus Frankreich, 1660 gedichtet und componirt worden, und habe angefangen: „God save Prince, Charles the King."

Entschieden ist in der Sache noch Nichts; da jedoch der Name Korai mit Carey so viele Aehnlichkeit, man von diesem aber noch bestimmte Nachricht hat, während man von jenem gar nichts Näheres weiß, als daß er ein englischer Musiker des 17ten Jahrhunderts gewesen sey, so scheint doch auf Seiten der gewöhnlichen Annahme, Carey sey der Verfasser des Liedes, fast mehr als bloße Wahrscheinlichkeit, — Gewißheit zu liegen, denn wie leicht können historisch wenig Bewanderte den Namen Carey in Korai verwandelt und nun alles Uebrige für gutwillig Gläubige hinzugesetzt haben.

Körber, 1) Georg, Componist des 16ten und 17ten Jahrhunderts, wurde geb. zu Nürnberg und stand gegen Ende des 16ten Jahrhunderts daselbst auch als Coadjutor an der Schule zu St. Lorenzen; 1601 ward er dann Magister zu Altdorf, wo er gegen 1620 starb. Von seinen Werken sind noch ein 1589 zu Nürnberg gedrucktes Tyrocinium musicum, mehrere 2stimmige Disticha moralia, und 4stimmige Benedictiones, gratiarum actiones, wenigstens dem Namen nach bekannt. — 2) Ignaz, geb. zu Mainz um 1744, gehört zu den besten deutschen Waldhornisten des vorigen Jahrhunderts. Wer sein Lehrer gewesen, ist nicht bekannt, und es scheint fast, daß er sich hauptsächlich durch eigenen Fleiß und auf Reisen gebildet hat. So hielt er sich um 1766 mehrere Jahre in Paris auf, als gerade der große Punto dort anwesend war, der ihn aber schon damals nicht mehr weit übertroffen haben soll. Nach seiner Rückkehr aus Frankreich ward er als Herzogl. Cammermusikus zu Gotha angestellt, und Lehrer des zu seiner Zeit nicht unberühmten Hornisten Herr. 1785 etablirte er zu Gotha auch eine ansehnliche Musikalienhandlung, und von dieser Zeit an soll er weniger Horn, sondern meistens Fagott geblasen haben, was in sofern wahrscheinlich ist, als er sich wirklich nach der Zeit an mehreren Orten auf dem Fagotte hat öffentlich hören lassen. Er starb in einem der ersten Jahre des jetzigen Jahrhunderts, mehrere Concerte eigener Composition für Horn hinterlassend, mit denen er sich früher auf seinen Reisen hatte beifällig hören lassen. 9.

Körner, Christian Gottfried, der Vater des unvergeßlichen Dichters, geb. zu Leipzig 1756 und gestorben zu Berlin 1831, war einer unsrer tiefstdenkenden musikalischen Aesthetiker. Auf der Universität zu Leipzig, wo er die Rechte und Philosophie studirte, gebildet, auch zum Dr. der Rechte und Philosophie promovirt, ward er 1784 als Oberconsistorialrath nach Dresden berufen, und 1792 erhielt er daselbst die Stelle eines Appellationsraths, die er bis 1813 bekleidete, wo er als Staatsrath nach Berlin berufen ward. Einige Jahre später erhielt er hier vom Kaiser von Rußland den Wladimirorden, und 1820 ward er zum Geheimen Oberregierungsrath ernannt. Schiller und Göthe waren seine Freunde, und besonders soll Letzterer es gewesen seyn, der ihn zum Studium der Kunst anreizte. Die ersten Früchte davon, die uns interessiren, legte er schon 1795 in den Horen nieder in der Abhandlung „Ueber den Charakter der Töne, oder über Charakter-Darstellung in der Musik.“ Am eifrigsten beschäftigte er sich mit Musik jedoch erst in Berlin, wo er Musik und Dichtkunst durch alle ihm zu Gebote stehenden Mittel zu befördern suchte und als eines der thätigsten Mitglieder der Singacademie durch Lehre und Beispiel auch unendlich Viel wirkte. Besondere Werke oder Abhandlungen musikalischen Inhalts sind jedoch nicht mehr von ihm erschienen. Nach seinem Willen ward er in Wöbbelin im Meklenburgischen unter der Körners-Eiche neben seinen vorangegangenen Kindern begraben. Die Singacademie in Berlin feierte sein Andenken durch

ein Requiem von Fasch, Agnus Dei von Rungenhagen und die Motette von Zelter „der Mensch lebt und besteht nur eine kurze Zeit."

Körner, G. F., ein Instrumentalist der neueren Zeit, der höchst wahrscheinlich zu Hamburg oder Hannover lebte oder auch noch lebt. Vielleicht können wir in dem Nachtrage zu diesem Werke genauere Nachrichten darüber geben. Uebrigens wurden dort, in Hamburg bei Cranz und in Hannover bei Bachmann, die meisten seiner Werke gedruckt. Von großer künstlerischer Bedeutung sind sie indessen nicht. Sie bestehen in Variationen für die Flöte, (13 Variationen über das Thema „der Vogelfänger bin ich ja" war sein erstes bei André in Offenbach gedrucktes Werk), einem Quartett (Divertissement betitelt) für Pianoforte, Flöte, Violine und Violoncell (op. 20); mehreren 2- und 4händigen Polonaisen für Clavier, worunter eine recht artige „la Chasse" betitelt; einer langen Reihe, meistens guter Sonaten für Pianoforte zu 2 Händen; dann noch in Rondo's, Variationen über beliebte Thema's, Tänzen aller Art ꝛc. für Pianoforte, die der Mode anheim fallen. Seit 1828 ist unsers Wissens nichts mehr von ihm gedruckt. Die erst genannten Flöten-Variationen schreibt Gerber in seinem neuen Tonkünstlerlexicon einem Hof-Münzgraveur und Flötisten zu Kassel J. Wilhelm Körner zu. Wir müssen es noch dahin gestellt seyn lassen, ob unser G. F. K. mit diesem J. W. K. ein und dieselbe Person oder vielleicht ein Sohn oder sonst Verwandter von demselben ist.

Kort, auch **Kort-Instrument**, s. **Sordun**.

Korthol, s. **Dulzian**.

Koriphaeos, hieß bei den Griechen der **Tactschläger**, Dirigent oder derjenige Musiker, der in der Mitte ihres Orchesters auf einer Erhöhung (daher auch der Name) stand, und den Tact schlug, d. h. die rhythmischen Accente angab, denn einen wirklichen Tact in unserem Sinne hatten die alten Griechen noch nicht, sondern sie sangen oder spielten Alles nur nach den rhythmischen Accenten, die aber auch eine Art Tact bilden. Das Angeben dieser geschah mit dem Fuße, welcher mit der Arsis aufgehoben und mit der Thesis wieder niedergesetzt wurde. Daher auch die Ausdrücke Arsis und Thesis, und nannten auch die Römer, die das Tactschlagen Anfangs eben so machten, ihren Tactschläger **pedarius** oder **pedicularius**. 48.

Kosakisch, nennen wir jenen Nationaltanz der Kosaken, der mit einigen künstlich modernisirten oder graziöseren Schritten auch wohl auf unsern Bällen nachgeahmt wird, und dessen Musik eine höchst einfache, aber doch hervorragende Melodie von mäßig geschwinder Bewegung im Zweiviertel-Tacte erfordert, aus 2 Theilen bestehend und jede Reprise aus gemeiniglich 8 Tacten in 2 gleichen rhythmischen Absätzen. Ausgeführt wird derselbe von nur zwei Personen. Während des ersten Theiles tanzt der Tänzer gegen die ihm gegenüberstehende Dame und wieder zurück an seine Stelle, dazu die beiden genau abgemessenen rhythmischen Absätze; während der Wiederholung dieses Theils thut die Dame dasselbe gegen den Herrn mit Nachahmung seiner Schritte. Im zweiten Theile tanzen Beide mit möglichst erhöheter Künstlichkeit gegen einander, und dann geht es im Verfolge des Tanzes immer so fort. Daher wird denn auch der erste Theil eines Kosakischen Tanzes gewöhnlich etwas schwächer als der zweite gespielt, der immer viel Kraft erfordert. Im Uebrigen hat dieser Tanz nichts besonders Eigenthümliches.

Kospoth, Otto Carl Erdmann Freiherr von, nur Dilettant, aber

einst doch sehr beliebter und auch fleißiger Componist, wie nicht minder fertiger und geschmackvoller Clavierspieler, war Königl. Preuß. Cammerherr und Canonicus zu Magdeburg, lebte auch zu Magdeburg. Ohngefähr 1782 erschienen die ersten Compositionen von ihm. Er schrieb die Operetten: „der Freund deutscher Sitten", „der Irrwisch", „Adrast und Isidore", „Bella u. Fernando oder die Satyre", u. „der Mädchenmarkt zu Ninive". Aus der dritten und letzten sind mehrere einzelne Parthien, Arien rc., gedruckt worden. Ferner componirte er ein Oratorium, das 1788 zu Venedig mit vielem Beifalle aufgeführt wurde; die Cantate „die Macht der Harmonie", zur Einweihung des Berliner Liebhaberconcerts; mehrere Sinfonien für Orchester, Quintette, Quartette, Concerte, Sonaten rc. für verschiedene Instrumente. Am meisten gesucht sind von jeher gewesen seine Streichquartette op. 8, das Clavierconcert op. 6, die Sinfonien op. 22 und 23 und das große Oboen-Concert mit großer Orchesterbegleitung, die sich alle durch einen anscheinend schweren aber dabei sehr gefälligen Satz auszeichnen, weshalb sie denn auch namentlich von reisenden Concertgebern sehr gerne vorgetragen wurden. 2.

Kosslowsky, J., zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts Inspector der Kaiserl. Hofcapelle zu Petersburg, war vorher Königl. Capellmeister zu Warschau. Als der letzte König von Polen nach Petersburg ging, folgte er demselben dorthin, und componirte auch die Trauermusik zu dessen Todtenfeier, welche einen solch großen und allgemeinen Beifall fand, daß sie bei Giornovichi's Begräbnisse 1804 wiederholt wurde, und er in Folge ihrer obige Stelle in Petersburg erhielt. Außerdem gab er viele Polonaisen heraus, französische und russische Lieder, auch Claviersachen rc., von welchen allen aber nach Deutschland nur sehr wenige gekommen sind.

Kottowsky, Georg Wilhelm, einer der besseren Flötisten des vorigen Jahrhunderts, war geboren zu Berlin am 16ten Mai 1735 und ein Schüler von Quanz. Nach mehreren erfolgreichen Reisen durch Deutschland ward er als Cammermusikus und erster Flötist in der Capelle zu Dessau angestellt, und hier starb er auch im Jahre 1785.

Kotzware oder Koczwara, Franz, aus Prag gebürtig, starb zu London, wo er eine lange Reihe von Jahren gelebt hatte, 1791, indem — wie die Sage geht — mehrere leichtsinnige Menschen in einer Weingesellschaft Abends scherzweise ihn aufhängten und zu spät wieder aus seiner Schlinge befreiten. Kein Mittel, ihn wieder ins Leben zu bringen, blieb unangewendet; allein es war zu spät. Ist die Geschichte wahr, so war K. selbst entweder ebenfalls ein sehr leichtsinniger oder höchst schwacher Mann. Nach seinen Compositionen zu urtheilen hätte er keiner von Beiden seyn sollen. Sie bestehen in englischen Liedern, Serenaden, einer Menge Violintrio's, Duo's, Sonaten und Sonatinen für Clavier und Violine rc., und sind durchgehends gut gehalten u. ihrer Zeit nach sehr geschmackvoll. Als Virtuos zeichnete er sich sowohl auf der Violine als auf dem Claviere aus.

Kotzeluch, Johann Anton, geboren den 13ten December 1738 in dem böhmischen Landstädtchen Wellwarn, erhielt die erste musikalische Bildung im Jesuiter-Collegium zu Brzeznitz und galt unter den dortigen Sängerknaben für den besten Sopranisten. Der spätere Aufenthalt in der Hauptstadt trug nicht Wenig zur Bereicherung seiner Kenntnisse bei, und da er nunmehr auch das theoretische Studium mit Eifer betrieb, so fühlte er schon als 22jähriger Jüngling sich befähigt, die Chorregentenstelle erst zu

Rakonitz, dann auch in seinem Geburtsorte versehen zu können. Allein, geistig beengt durch einen seinem Talente keineswegs angemessenen Wirkungskreis, wanderte er bald wieder nach Prag, erhielt als Baßchoralist eine Anstellung am Dome sowohl, als in mehreren Pfarrkirchen, und wurde durch den trefflichen Segert in die contrapunktischen Geheimnisse der Setzkunst eingeweiht. Von Lernbegierde angespornt fixirte er sich für einige Jahre in Wien, wo Gaßmann, Hasse und Gluck Führer und Beispiel ihm wurden. Die Namen solcher Meister dienten bei der spätern Wiederkehr in die Heimath allerdings zum vollgültigen Empfehlungsbrief und bahnten ihm den Weg zu den ersten Familienzirkeln. Was seine nunmehrige Existenz in Prag noch angenehmer gestaltete, war die Verleihung des Musikdirectorats in der Kreuzherrnkirche, wo unter seiner Leitung damals die gewähltesten Compositionen zu Gehör gebracht wurden. Der schönste Lohn aber ward ihm mit der Ernennung zum Domcapellmeister an der Metropole St. Veit, welchem Ehrenposten er drei Decennien über, bis zu seinem Ableben 1814, rühmlichst vorstand, und mit zahlreichen Meisterwerken, vielen Messen, Litaneien, Vespern, Motetten u. s. w. beschenkte, die jedoch, obwohl sehr hochgeschätzt, indessen eben so wenig als die Opern und Oratorien „Demofoonte", „Alessandro nelle Indie", „la morte d'Abele", „Gioas, Re di Giuda" und Anderes außer ihrem Vaterlande bekannt geworden, und handschriftlich blos, gleich Reliquien, in den Archiven verwahrt liegen. —d.

Kozeluch, Leopold, des vorigen jüngerer Cousin und Schüler, ist ebenfalls zu Wellwarn 1753 geboren und starb in Wien am 8ten Februar 1814. Obwohl zur Jurisprudenz bestimmt, verließ er dennoch diese Bahn, um ganz der Tonkunst sich zu widmen. Als Erstlingsversuch schrieb er, nebst mehreren Clavierstücken, schon im 18ten Jahre eine Balletmusik mit so glücklichem Erfolge, daß in kurzen Zwischenräumen etliche und 20 ähnliche Compositionen von ihm auf der Prager Bühne zur Ausführung kamen. Dadurch ermuthigt beschloß er 1778, in der Kaiserstadt seinen Wohnsitz aufzuschlagen, woselbst sein Bruder eine Musikhandlung etablirte und sein Hauptverleger wurde. Der Melodienreichthum seiner durchaus gefälligen Arbeiten, seine eben so geschmack- als ausdrucksvolle Spielweise, und eine höchst geregelte Lehrmethode erhoben ihn bald in die Reihe der gesuchtesten Lehrmeister der Residenz; er zog treffliche Scholaren, meist im Kreise des höchsten Adels, sogar die Erzherzogin Elisabeth, Prinzessin von Würtemberg, erste Gemahlin des verewigten Kaisers Franz, gehörte darunter, und in dieser unmittelbaren Berührung mit dem Allerhöchsten Hofe ist auch der Grund zu suchen, daß ihm 1792 die Auszeichnung wiederfuhr, als Mozart's Nachfolger zum K. K. Cammercompositor ernannt zu werden, eine Sinecure mit 1500 Silbergulden Dotation. Bei Weitem die Mehrzahl seiner Werke besteht in Clavierstücken, Concerten, Trio's, Sonaten, Rondo's, Capriccio's u. s. w., außer diesen in vielen Sinfonien, Duetten, Quartetten, Cantatinen, Liedern, Gesängen, Notturno's, Canzonetten; ferner: „le Mazet", ein französisches Singspiel; „Debora et Sisara" und „Betulia liberata", zwei unaufgeführte seriöse Opern; „Telemach", ein characteristisches Tongemälde; „Galatea", Cantate; „Moisè in Egitto", Oratorium; „la figlia ritrovata d'Ottone", Ballet; „Didone abbandonata", Op. seria; eine große Cantate zur Krönungsfeier Kaiser Leopold's II. in Prag; verschiedene einzelne Arien, Chöre und Solocantaten, darunter: „Deni's Klagen beim Tode Maria Theresia's", „Joseph, der Menschheit Segen", Pfeffel's Gedicht auf Therese Paradies; „das Donnerwetter" u. A. Seine einzige Tochter, Katharine, verehelichte Cibbini (s. d.), gegenwärtig Cammerfrau Ihrer Majestät der

verwittweten Kaiserin, ist eine würdige Eleve ihres Vaters, und war in Wien anerkannte Meisterin ersten Ranges auf dem Pianoforte. —d.

Kracher, Joseph Matthias, Stiftsorganist zu Seekirchen bei Salzburg, geboren zu Mattigkofen im Innviertel am 30sten Januar 1752, kam in seinem 9ten Jahre als Singknabe in das Kloster Fürstenzell bei Passau, und lebte mehrere Jahre als Cantor an verschiedenen Orten, bis er 1772 obige Stelle erhielt, in der er erst vor ungefähr 10 Jahren starb. Vor dieser seiner Anstellung hatte er noch nie in der Composition sich versucht, auch keinen Unterricht darin erhalten. Durch Mich. Haydn ward ihm jetzt der Rath, Partituren anerkannter Meister zu studiren, und zugleich die Gelegenheit, solche zu erhalten. Er that es mit unermüdlichem Fleiße, und schon 1775 trat er mit verschiedentlichen Kirchensachen hervor, die Beifall bei Kennern und Laien fanden, und an die sich nachher noch eine lange Reihe schloß. Es sind eine Menge großer und kleiner Messen, mehrere Requiem's, Graduale's, Offertorien, Litaneien, Te Deum, Tenebrae ꝛc., Vespern, Hymnen ꝛc. Ob Etwas, und — wenn es geschehen — was? davon gedruckt ist, können wir nicht bestimmt angeben.

Kraft, Anton, Violoncellvirtuos und Componist für sein Instrument, wurde geboren zu Rokizan in Böhmen 1751, und von seinem Vater, einem wohlhabenden Brauermeister und leidenschaftlichen Musikliebhaber, von Jugend auf neben den Schulstudien auch fleißig zur Musik angehalten. Besondere Vorliebe für das Instrument gab ihm das Violoncell als Concert-Instrument in die Hand, und ohne eigentlichen Unterricht in dessen Spiel zu erhalten, brachte er es durch eigenen Fleiß u. Talent früh darauf zu einer für damalige Zeit bedeutenden Fertigkeit. Zum Rechtsgelehrten bestimmt frequentirte er das Gymnasium seiner Vaterstadt, dann die hohe Schule zu Prag, wo ihm auch von dem damals berühmten Violoncellisten Werner der erste ordentliche Unterricht zu Theil wurde. Der glänzende Erfolg der Unterweisung dieses einsichtsvollen Mannes entschied für seine fernere Lebensbahn: berufen zur Kunst wollte er sich auch nur dieser widmen, und, statt nach dem Willen seiner Eltern zur Vollendung seiner wissenschaftlichen Studien die hohe Schule zu Wien noch zu besuchen, nahm er ein ihm angetragenes Engagement als Violoncellist in der K. K. Hofcapelle daselbst an, von wo ihn einige Jahre später (1778) dann ein Ruf Joseph Haydn's als ersten Violoncellist in die Fürstl. Esterhazy'sche Capelle abführte. 13 Jahre diente er als solcher in derselben, und die Liebe und hohe Achtung, womit ihn unter anderen Meistern Haydn fortwährend behandelte, legt wohl das beste Zeugniß ab von der großen Virtuosität, welche er in seiner Kunst erreicht hatte. Seine Talente ehrend und sich noch großen Nutzen für die Kunst davon versprechend, ertheilte ihm auch Haydn aus eigenem Antriebe Unterricht in der Composition, und ein Aufhören darin fand nur in der Befürchtung Haydn's seinen Grund, daß der rastlose Fleiß, welchen K. auf dieses Studium verwandte, ihn seinem Instrumente zu sehr entfremden möchte, welches hauptsächlich es doch sey, das ihm bereits einen großen Namen in der musikalischen Welt verschafft habe. So kam es denn auch, daß K. erst später mit Werken seiner eigenen Dichtung öffentlich hervortrat. Das erste derselben war ein Violoncell-Concert, das er Haydn zur Durchsicht vorlegte. Haydn, die Vorzüglichkeit desselben erkennend, glaubte, aus angeführtem Grunde, dem jungen Künstler sein Urtheil darüber lieber schuldig bleiben, als dasselbe gegen seine Ueberzeugung aussprechen zu müssen, und ließ daher das Manuscript unter seinen Papieren liegen, das K., in der Meinung, nichts Gutes geschaffen zu haben, weil Haydn ganz darüber schwieg, aus

gewissermaßen künstlerischer Schaam auch nie wieder zurückverlangte. Wir halten uns nicht ohne Grund so lange bei diesem Gegenstande auf: es ist der Vorfall wichtig, zum wenigsten bibliographisch interessant, denn eben dieses Concert Kraft's ist dasjenige Violoncellconcert, welches später, nach Haydn's Tode, als Nachlaß von ihm auch unter seinem Namen (Offenbach bei Andre) gedruckt wurde, und bis zur Stunde noch allgemein für ein wirkliches Werk Haydn's gehalten wird, während es doch, was Schreiber dieses aus bester Quelle weiß, unserm Kraft angehört. Es ist das einzige Violoncellconcert, das wir unter Haydn's Namen besitzen, und es kann daher keine Verwechselung statt finden. Andere Compositionen, die von ihm in Druck gegeben wurden, bestehen in Sonaten, Notturno's 2c., die leider aber von unseren jetzigen Violoncellisten nicht mehr gespielt werden. Als nach dem Tode des Fürsten Nicolaus Esterhazy die Capelle aufgelöst wurde, machte er eine Reise nach Wien und ließ sich daselbst in der Capelle des Fürsten Grazalkowitz 1791 anstellen, kam aber von hier schon 1795 in die Capelle des Fürsten Joseph Lobkowitz, als deren erster Violoncellist er denn auch, nachdem er wiederum, wie schon früher, mehrere erfolgreiche Kunstreisen über Grätz, Prag, Ofen, Dresden, Berlin 2c. gemacht hatte, die seinen im Vaterlande wohl erworbenen glänzenden Ruf selbst bis ins Ausland trugen, am 28sten August 1820, im 70sten Jahre seines Lebens, starb. Mit einer Fertigkeit, die in seiner Blüthezeit, welche wir in die Jahre von ohngefähr 1775 bis gegen 1790 stellen, für etwas Unerhörtes galt, verband er in seinem Spiele die höchste Präcision, und einen wahrhaft ausdrucksvollen Vortrag, in dem der menschliche Gesang die täuschendste, ja eine noch mehr als dieser selbst wohlthuende, zum Herzen dringende Nachahmung gefunden haben soll. Wir sagen „soll", denn uns selbst ward das Vergnügen, ihn zu hören, nicht zu Theil, aber wir sprechen nach dem Zeugnisse der sachverständigsten und getreuesten Ohrenzeugen. — Sein zweites Ich, sein ächtester Prototyp, wie ein anderer Schriftsteller sagt, sein mackellosester Abdruck avant la lettre, ward sein Sohn

Kraft, Nicolaus, der am 14. Decbr. 1778 zu Esterhazy in Ungarn am Neusiedler-See geboren wurde. Sehr früh zeigten sich bei demselben besondere Anlagen zur Musik, und der Vater unterrichtete ihn daher schon von seinem 4ten Jahre an auf einer großen Viola im Violoncellspiele. Kaum 6 Jahre alt spielte er bereits öffentlich vor dem Fürsten Esterhazy ein Concert, das der Vater eigens für ihn componirt hatte, und in seinem 8ten Jahre begleitete er diesen auf mehreren Kunstreisen nach Wien, Preßburg, Ofen, Dresden 2c., auf denen er sich überall mit bewunderndem Beifalle hören ließ. Nach Auflösung der Esterhazy'schen Capelle (s. den vorherg. Artikel), wo er noch nicht völlig 13 Jahre alt war, sollte er sich nach dem Willen seines Vaters in Wien nicht mehr vorzugsweise der Musik, sondern den Wissenschaften widmen, und er that dies auch bis in sein 18tes Jahr, das Violoncellspiel nur als Liebhaberei nebenher übend. Doch hatte er hierin bereits eine solch' eminente Fertigkeit erlangt, daß neben anderen einflußreichen Musikfreunden auch der Fürst Lobkowitz durch unaufhörliches Zureden ihn und den Vater wieder von dem gefaßten Entschlusse ab- und so der Kunst einen neuen, mit den schönsten Talenten ausgerüsteten Jünger zubrachte. Fürst Lobkowitz stellte ihn (1796) neben dem Vater in seiner Capelle an, und schickte ihn endlich Anfangs des Jahrs 1801 zu weiterer Ausbildung nach Berlin zu dem weltberühmten Louis Duport. Dieses trefflichen Meisters Einfluß auf seine ganze Spielweise hat sich auch bis zur Stunde erhalten: zu dem vom Vater ererbten charakteristisch schönen Ge-

sang gesellte er von der Zeit an eine Bravour im Spiele, wie man sie bisher nur an seinem Mentor zu bewundern gewohnt war. In einem Concerte, das er im December 1801 zu Berlin gab, legte er die schönsten Beweise davon ab, und damit verabschiedete er sich denn auch von Berlin, um, besonders auf Duport's Rath, eine Reise nach Holland zu machen. Vom Fürsten Lobkowitz indessen, der ihn zu verlieren fürchtete, erhielt er den Befehl zur Rückkehr nach Wien, dem er auch in so weit willig Folge leistete, als er, auf dem Wege dahin, nur noch einige Zeit sich in Leipzig, Dresden und Prag aufhielt, wo sein Spiel nicht minder als in Berlin den größten Enthusiasmus erregte. 1809 ward er als Solo-Violoncellist bei der K. K. Oper zu Wien angestellt, jedoch mit Beibehaltung des Gehalts eines Fürstl. Lobkowitz'schen Cammervirtuosen, als welcher er denn auch jetzt noch eine jährliche Pension bezieht, die ihm unter der Bedingung vom Fürsten bewilligt wurde, daß er ohne dessen besondere Erlaubniß nirgendswo öffentlich spiele. Als 1814 der Congreß die Monarchen zu Wien versammelte, konnte ihm dieselbe nicht wohl abgeschlagen werden, und er spielte unter Anderem in einem Concerte mit dem Violinisten Mayseder und dem Fagottisten Anton Romberg, neben denen er vielleicht einen der größten Triumphe feierte, dessen ein Virtuose sich erfreuen durfte. Gleich nach Beendigung des Concerts ließen ihm der König Friedrich von Würtemberg und der Großherzog von Toscana unter den annehmlichsten Bedingungen ein lebenslängliches Engagement antragen. Er zog die Anträge des Ersteren vor und ging somit als Königl. Cammermusikus am 19ten November 1814 nach Stuttgart. Von hier aus unternahm er 1818 mit Hummel gemeinschaftlich die erste Kunstreise über Mannheim, Coblenz, Cöln 2c. bis Hamburg. Bernhard Romberg, der ihn auf derselben hörte, schätzte ihn so sehr, daß er ihn 1820, bei seiner Anwesenheit in Stuttgart, aufforderte, ein Doppelconcert öffentlich mit ihm zu spielen, was Romberg noch mit keinem andern Violoncellisten gethan hat. K. ist es auch, der mit Hummel u. A. schon 1817 die erste Anregung zur Stiftung eines Capell-Pensionsfonds mittelst regelmäßiger Concerte in Stuttgart gab, — eine eben so großartige als wohlthätige Idee, die aber erst seit 1829 ins Leben gerufen werden konnte. Eine zweite, größere Reise machte er 1821 in Gesellschaft seines Sohnes und Schülers Friedrich K. (geboren am 12ten Februar 1807 zu Wien und seit 1824 Mitglied der Königl. Hofcapelle zu Stuttgart), eines lobenswerthen jungen Violoncellvirtuosen, der auf derselben, neben dem Vater, unter andern in Hannover, Cassel, Braunschweig, Weimar, Wien, Schaffhausen 2c. vielen Beifall fand, besonders wegen seines herrlichen Adagio's, doch des Vaters Größe, nach unserer Ueberzeugung, leider nie erreichen wird, hinter der übrigens nicht wenige selbst der angesehensten Virtuosen jetziger Zeit weit zurückbleiben. Im Jahre 1824 beschädigte sich unser K. beim Stimmen seines Instruments den Zeigefinger der rechten Hand, und das Uebel ward, aller ärztlichen Mittel ungeachtet, von Jahr zu Jahr so arg endlich, daß er schon am 11ten December 1834 als dienstunfähig in Pensionsstand versetzt werden mußte, und er von der Zeit an nur im stillen häuslichen Kreise der Erziehung seiner noch übrigen Kinder zu Stuttgart lebt. In der Composition versuchte sich Kraft frühzeitig. Er gab 4 große Violoncellconcerte (das zweite darunter ist wohl das bessere), 8 Divertissements, 6 Duo's, 2 Rondo's, 2 Potpourris, 1 Fantasie, 1 Bolero, 1 Scene pastorale (von ihm selbst sehr geschätzt), u. 1 Polonaise für Violoncell heraus; im Manuscript befinden sich noch ein Potpourri über russische Lieder, 1 Concertin für 2 Violoncells, 1 Rondo und 1 Concert (in F).

In allen ist das Violoncell in der Manier behandelt, welche die ihm wesentlich und ausschließlich eigenen Vorzüge geltend macht, und die nie hätte verlassen werden sollen, um zu der allzu süßlichen u. zierlichen überzugehen, in der leider jetzt die meisten Violoncellvirtuosen ihre Künste zeigen zu müssen glauben. Romberg in Deutschland, Lamarre in Frankreich und Rauppe in Holland sind noch die Einzigen, welche noch jener ächten Schule am treuesten geblieben sind, und deßhalb schließen sich denn auch an deren Compositionen die von K. zunächst an. Unter seine Schüler zählt K. auch einen Graf Wilhorsky, Merk, Birnbach, Wranitzki's Söhne u. A. A.

Krähmer, J. Ernst, K. K. Oesterreichischer Hof- und Cammer-Musikus und erster Oboist des K. K. Hoftheaters in Wien, wurde zu Dresden geboren am 30sten März 1795. Schon in seinen Kinderjahren entwickelten sich seine musikalischen Talente auf verschiedenen Instrumenten, die jedoch seine Eltern fast nur wie Spielsachen ihm in die Hände gaben. Der Vermögensstand der Eltern, welche 6 Kinder zu erhalten hatten, ließ es nicht zu, ihm, außer dem nöthigen Schulunterrichte, auch noch jenen in der Musik ertheilen zu lassen. In dem Drange, sich durchaus der Musik widmen zu wollen, bat er oft seine Eltern, ihn in das Königl. Militär-Erziehungsinstitut nach Annaburg zu geben, welches diese jedoch, verschiedener Vorurtheile wegen, und da dieser Ort 12 Meilen von Dresden entfernt war, nie einwilligen wollten. So geschah es denn, daß er selbst als Knabe von 9 Jahren die nöthigen Schritte that, um nach Annaburg zu gelangen, welchem seine Eltern, die dieses wohl erfahren mußten, sich nun auch nicht mehr entgegen setzten. Doch, dem Vormerkungsrechte zu Folge, kam der lang ersehnte Augenblick erst, als er schon sein 11tes Jahr erreicht hatte. In Annaburg angekommen widmete er sich mit vielem Fleiße der Musik und spielte in seinem 13ten Jahre bei einer öffentlichen Prüfung ein Concert auf der Flöte und eins auf der Clarinette, ein Jahr später eins auf dem Fagott und auf der Oboe, und in seinem 15ten Jahre, als die Eltern ihn aus dem Institute genommen hatten, beim Stadtmusikus Krebs in Dresden, welcher seine Talente prüfen wollte, auf jedem der vier genannten Instrumente an einem Nachmittage ein Concert prima vista. Hier hielt er sich, mit der Musik sein Brod verdienend, bis in sein 18tes Jahr auf, und erhielt von den verdienstvollen Königl. Cammermusikern Kummer und Jackel längere Zeit unentgeltlichen Unterricht auf der Oboe, welches Instrument er von Kindheit an vor allen anderen am meisten liebte. Im Januar 1814 bot der russische Fürst Repnin, als damaliger Generalgouverneur des Königreichs Sachsen, die ganze Jugend auf, die Waffen zu ergreifen. Aus Erfahrung, daß, wer nicht freiwillig dazu trat, durch's Loos, welches fast Alle traf, zur Landwehr sich stellen mußte, wählte Krähmer Ersteres, und ließ sich in den Banner der freiwilligen Sachsen einschreiben, um so lieber, da er hier von seinem Elemente, der Musik, nicht lassen durfte. Frohen Muths zog er ins Feld; allein die ungewohnten starken Märsche bei schlechtem Winterwetter und sonstige militärische Strapazen zerstörten bald seine Gesundheit so, daß er in ein Militärspital gebracht werden mußte, u. nach überstandener Lungen- und Brustentzündung, zu der sich noch das Nervenfieber gesellt hatte, als Invalide seinen Abschied erhielt, und wieder nach Dresden zurückreisete. Da inzwischen eine vacant gewordene Hoboistenstelle der Königl. Hofcapelle kurz vorher besetzt worden war, so folgte er nach mehreren Monaten einem Rufe nach Wien zum K. K. Hoftheaterorchester, wo er am 1sten Februar 1815 eintraf und sogleich in Engagement trat. Seine 7 Jahre hindurch ehrenvoll geleisteten Dienste erwarben ihm die Anstel-

lung bei der Kaiserl. Hof- und Cammermusik, über welche er im September 1822 das Decret empfing. In demselben Monate verehelichte er sich mit der ausgezeichneten Clarinettspielerin Dlle. Caroline Schleicher (siehe den folgenden Artikel) und trat mit ihr eine Kunstreise durch die österreichischen Provinzen nach Rußland an. Der baldige Ablauf seines Urlaubs gestattete ihnen nur bis Kiew, dem sog. Peru der Virtuosen, zu kommen, wo sie, so wie auf ihrer Rückreise, überall mit ausgezeichnetem Beifalle und nicht ohne Lohn Concerte gaben. Im Winter 1823 machten sie einen kleinen Ausflug nach Ungarn, wo sie in Preßburg zwei, und in Pesth und Ofen vier Concerte mit dem besten Erfolge gaben. Im Sommer 1825 besuchten sie die Städte Prag, Carlsbad, Töplitz und Dresden, hatten die Ehre, in Pillnitz vor Ihren Majestäten dem Könige und der Königin von Sachsen sich hören zu lassen, wofür sie kostbare Geschenke erhielten, und gaben in Carlsbad im Vereine mit der berühmten Sängerin Dem. Henriette Sontag zwei Concerte. Vom 16ten August 1834 bis Ende Januar 1835 unternahmen sie eine große Kunstreise über Salzburg und München nach Süddeutschland, der Schweiz und den Rheingegenden, wo sie in allen Städten die gerechtesten Anerkennungen ihrer seltenen Talente fanden. Krähmer wurde überall als einer der ersten jetzt lebenden Oboisten anerkannt. Seine Compositionen für die Oboe sind geschmackvoll und dankbar, bis jetzt aber noch immer Manuscripte. Im Stich sind nur diejenigen erschienen, die er für die Liebhaber des Csakans (eines Blasinstruments ungarischen Ursprungs, das einen hübschen Ton und dritthalb Octaven im Umfange hat) schrieb. Dieses Instrument selbst ist durch die Angabe Krämer's sehr vervollkommnet worden, und zu welcher beispiellosen Fertigkeit er es auf demselben gebracht hat, davon können nur Diejenigen sich überzeugen, welche es von ihm selbst spielen hören. 81.

Krähmer, Caroline, geb. Schleicher, erblickte am 17ten December 1794 zu Stockach, fünf Stunden von Constanz am Bodensee, das Licht der Welt. Ihr Vater, ein gründlicher Musiker und Meister auf dem Fagott, aus Massenbach bei Heilbronn stammend, machte schon in seiner Jugend mit einigen Zunftgenossen verschiedene Kunstreisen durch das südliche Schwaben und die Schweiz. Damals lebte, jenseits am helvetischen Ufer des romantisch-pittoresken deutschen Meeres, zu Mammenbach ein begüterter Landmann, Namens Caspar Straßburger, wohlbewandert sammt Sohn und 4 Töchtern in mehreren Zweigen der Tonkunst. Bei einer Kirchenfunction fand Schleicher Gelegenheit, diese seltene Familie zu bewundern, vorzüglich das älteste Töchterlein, welches nicht nur sehr wacker auf dem Chore sang, sondern wechselsweise auch die Violine und Clarinette spielte. Die jungen, durch Neigung eng verwandten Leutchen lernten allmählig näher sich kennen, achten und lieben, und reichten endlich am Altare sich die Hände zum ewigen Bunde. Nunmehr war es des Gatten süßeste Pflicht, die schönen Talente seiner Lebensgefährtin immer mehr noch auszubilden, so daß diese bald auch bei größeren Productionen mitwirken konnte. Um in des Schwiegervaters Nähe zu bleiben, erkaufte Schleicher sich Haus und Gärtchen nebst dem Bürgerrechte in Stockach, und nahm, des Reisens ungebundene Freiheit vorziehend, stets nur auf kurze Zeitfristen die fixen Anstellungen nachbarlicher Fürstenhöfe an. Binnen 13 Jahren sah das glückliche Paar seine Ehe mit 7 Knaben und 6 Mädchen gesegnet; alle Kinder wurden auf einer nicht fernen Eisenschmelze erzogen, meist nur mit Ziegenmilch genährt, was sie denn auch zur dauerhaften Gesundheit erstarkte, und kamen erst 5jährig wieder ins Elternhaus zurück. Nach des Vaters Wunsche sollte seine älteste

Tochter die Flöte erlernen; diese jedoch hatte mehr Neigung zur Clarinette, übte sich heimlich darauf, und erhielt nachgehends vollständigen Unterricht, wie auch im Violinspiele, daß sie später in Concerten auf beiden Instrumenten sich großen Beifall erwarb. Caroline, die Zweitgeborne, traf gerade eben die Reihe der Heimkehr, wie ihr Vater als Würtemberg'scher Regiments-Capellmeister zu Ellwangen stationirt war. Auch ihr wurde die Mutter erste Lehrerin, und der dortige Chorregent ertheilte ihr später zugleich Clavierstunden. Schleicher hatte das Glück, sich einmal während des Königs Anwesenheit vor demselben produciren zu dürfen, und erhielt als Beweis des Wohlgefallens bald nachher einen ehrenvollen Ruf in die Königl. Hofcapelle. Nur den Ueberredungskünsten seiner Frau gelang es, ihn zur Annahme zu bewegen, da leicht auszurechnen war, daß der systemisirte Gehalt wohl kaum zu seiner und der zahlreichen Familie Unterhalt hinreichen würde. In Stuttgart vervollkommneten die beiden Schwestern bei dem Hofmusikus Baumiller mehr noch sich im Violinspiel; mit der 9jährigen Caroline begann nunmehr der Vater auch den Clarinettunterricht, welches stets ihr Lieblings-Instrument blieb, wiewohl sie auch auf dem Clavier und auf der Geige nicht minder bedeutende Fortschritte machte. Schon nach 10 Monaten war die kleine Virtuosin im Stande, die zweite Stimme eines Terzetts für zwei Clarinetten und Fagott vorzutragen, welches Erstlingsdebut im gleichen Maaße Bewunderung und Beifall fand. Bezüglich der schmalen Einkünfte ließ Schleicher sich's eifrig angelegen seyn, seine talentvollen Kinder in ihrer Kunstausbildung möglichst rasch vorwärts zu bringen; als das Töchterpaar zur Oeffentlichkeit herangereift war, suchte der Vater um seine Entlassung an, um mit demselben eine Reise durch Tyrol nach Italien anzutreten. Kriegsunruhen verhinderten jedoch diesen Plan, und die Ausflüge beschränkten sich vor der Hand blos auf Tyrol und die Schweiz. Mehrere Jahre verweilte das Kleeblatt in Zürch, von der dortigen Musikgesellschaft für die stabilen Concerte gewonnen. Vier Sommermonate über wurden regelmäßig die nachbarlichen Cantone besucht, auch die berühmten Heilbäder zu Pfeffers und St. Maurice, in Begleitung des großen Musik-Protectors Hrn. von Hofmann aus Rorschach. Aller Orten pries man dieses, ein selbstständiges Ganzes bildende Trio als einzig in seiner Art. Durch die Verehelichung der Erstgebornen entstand allerdings eine momentane Lücke, welche jedoch bald wieder durch Carolinen's jüngere Schwester, Sophie, befriedigend ausgefüllt war. Zunächst nahm das Trifolium ein Engagement im naheliegenden Städtchen Baden zur Kirchen- und Theatermusik an. Dort fand Karoline reichliche Beschäftigung u. praktische Uebung. Im Orchester spielte sie die erste Violine nebst allen Clarinett-Solo's, studirte das Gesangpersonale nach der Partitur ein, und verwaltete nöthigenfalls, mit einer, ihre Erfahrungen weit überflügelnden Umsicht, sogar oftmals das Directoramt. Während eines wiederholten Winteraufenthalts in Aarau gab sie zugleich Lectionen auf dem Pianoforte und der Guitarre, und erwies sich als eine so fertig routinirte Noten-Copistin, daß sie binnen 2 Monaten Haydn's ganze „Schöpfung" in Sing- und Auflagstimmen auszuschreiben im Stande war. Hier nahm sie auch bei dem Concertmeister Zanaboni 30 Unterrichtsstunden auf der Violine, und früher eine gleiche Anzahl bei Ochernal in Zürch. Als den Vater wieder die alte, ihm gleichsam zur zweiten Natur gewordene Reiselust anwandelte, durchzog die Familie Baiern, und gab in allen bedeutenden Städten mit Zuspruch und lohnendem Beifalle Concerte. Augsburg war der Glücksort, wo Caroline zum ersten Male den großen Rode hörte, und ganz bezaubert durch solch' nie gekannten, für sie äußerst fruchtbringen-

den Hochgenuß sich fühlte; aber auch von einem trefflichen Dilettanten, Namens Carl Neugebauer, fand sie Gelegenheit, Mancherlei zu profitiren. In den nächsten 2 Jahren lebten sie am Hofe des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen, um 4 Monate hindurch im Theater Dienste zu leisten, u. gingen alsdann mit dem Schauspieldirector Dengler von Freiburg im Breisgau nach Bern. Wie die dortige Bühne geschlossen wurde, ließen sie sich mit gewohntem günstigen Erfolge an den Höfen zu München, Carlsruhe und Baden-Baden, auch in Freiburg während der Anwesenheit der aliirten Monarchen, hören; am vorletztgenannten Orte sah endlich Caroline einen lange vergebens genährten Wunsch realisirt: Spohr's eminente Meisterschaft als Ohrenzeuge bewundern zu können. Mit dem zunehmenden Wohlstand begann auch leider des Vaters Kränklichkeit, so daß er endlich nach einem ruhigen Plätzchen sich sehnte. Seine Wahl traf Augsburg, wo er um das Bürger- nebst Hauskaufrecht nachsuchte, und um die Entlassung aus den badischen Staaten einschritt. Letzteres ward von mehreren Seiten ungern gesehen, und, um ihn mit stärkeren Banden zu fesseln, offerirte man ihm die erledigte Stadtmusikusstelle zu Pforzheim, welche er denn auch annahm und häuslich dort sich niederließ. Wie nun aber des Vaters unwohler Zustand ihn an der Erfüllung seiner Amtspflichten hinderte, versah die treue Caroline fortwährend mit pünktlichster Genauigkeit den Dienst in allen Zweigen, und selbst dann noch, als endlich, nach einem beinahe 4jährigen Aufenthalte in Pforzheim, am 9ten Jänner 1819 der wackere Künstler, der geachtete und allgemein betrauerte Biedermann zum besseren Leben einging. Nachdem die Familien-Angelegenheiten geordnet waren, übergab sie ihrem Schwager, dem zweiten Gatten der älteren Schwester, mit obrigkeitlicher Zustimmung die Stelle, und zog nach Carlsruhe, wo sie Clavierstunden gab, in den Museums-Concerten mitwirkte, und bei dem Concertmeister Fesca im Violinspiele noch mehr sich vervollkommnete, der humane Hof-Capellmeister Danzi aber ihr freundlicher Führer in der Generalbaß- und Compositionslehre wurde. Im Verlauf zweier wohlangewandter Jahre starb auch jene öfters erwähnte ältere Schwester, einen 9jährigen Knaben hinterlassend, den Caroline zu sich nahm, mit mütterlicher Sorgfalt erzog, und vorzüglich dessen schöne Altstimme auszubilden beflissen war. Der vom Vater ererbte Drang, die Welt zu sehen, hatte bisher nur interimistisch in ihr geschlummert; jetzt aber brach er unaufhaltsam hervor, und sie beurlaubte sich daher auf ein Vierteljahr bei ihren Schülerinnen, um, begleitet von dem kleinen Neffen, mehrere der vorzüglicheren Städte Deutschlands zu besuchen. Die Reise ging vorerst nach Speier, Landau, Zweibrücken, Mannheim, Worms, Mainz, Biberich, Darmstadt, Augsburg, Landshut u. s. w., und endlich, durch die ehrenvolle, in allen Blättern nach Verdienst gewürdigte Aufnahme ermuthigt, über Regensburg, Passau und Linz nach Wien, wo sie denn auch, mit vielen Empfehlungsbriefen, besonders an den ihr persönlich bekannten und wohlgewogenen Großherzogl. Baden'schen Gesandten General von Tettenborn, versehen, glücklich am 3ten Februar 1822 eintraf. Wenige Tage nach ihrer Ankunft spielte sie schon zum ersten Male öffentlich mit rauschendem Applaus im Theater an der Wien, alsdann im Kärnthner-Thor-Theater, in einem eigenen, und vor Sr. Majestät dem Kaiser, in einem angeordneten Hof-Concerte, allbewundert als Meisterin auf zwei heterogenen, der Weiblichkeit fast entfremdeten Instrumenten. Freundschaftlich unterstützte sie bei dem Arrangement ihrer Kunstleistungen mit Rath und That der K. K. Hofmusikus Ernst Krähmer; und die sanft bescheidene, anspruchslose, sittsam gebildete, zur beglückenden Häuslichkeit erzogene Künst-

lerin flößte ihm, durch näheren Umgang immer mehr gesteigert, auch noch andere Gefühle ein, als jene der Bewunderung ihrer Talente, und den geraden, rechtlichen Weg einschlagend, bot er ihr freimüthig Herz und Hand an. Caroline, obwohl keineswegs überrascht, denn das schöne Geschlecht besitzt in solchen Angelegenheiten einen tief eindringenden Adlerblick, willigte, um jede Uebereilung zu vermeiden, nur unter der Bedingung ein, wenn beide Theile nach einer halbjährigen Trennung noch dieselben Gesinnungen hegen würden, welchem von Vernunft und Klugheit dictirten Vorschlag selbst der Bewerber seine Zustimmung nicht versagen konnte. So trat sie denn am 30sten März die Rückreise an; spielte in Linz, Regensburg und Stuttgart; veranstaltete in Carlsruhe ein Abschiedsconcert; besuchte zwei Mal noch das alternde Mütterchen zu Pforzheim, ihr Geburtsstädtchen Stockach, die gutmüthige Erzieherin auf der Eisenschmelze, einen werthen Schweizer-Onkel, Donaueschingen und Freiburg, sagte endlich allen geliebten heimathlichen Gegenden, dem Schauplatze einer harmlosen Jugendzeit, das letzte schmerzvolle Lebewohl, u. war, treu der gegebenen Zusage, Anfangs September wieder in der Kaiserstadt, wo sie denn auch am 19ten Tage desselben Monats, nach einer geprüften u. nie bereueten Wahl, im ehrwürdigen St. Stephansdome mit dem vom Schicksal ihr bestimmten Lebensgefährten durch Priestersegen vereinigt wurde. Zehn Kinder entsproßten dieser harmonischen Ehe, wovon aber die Hälfte der himmlische Vater wieder zu sich rief. Der ferneren gemeinschaftlichen Kunstausflüge ist bereits in des Gatten vorstehender biographischen Skizze Erwähnung geschehen; auf dem letzten begleitete schon Carl, der älteste Sohn, seine Eltern, und wirkte bald an der Violine mit oder accompagnirte auf dem Pianoforte. Caroline wird als Muster einer trefflichen Hausfrau gepriesen; mitunter giebt sie Lehrstunden auf dem Fortepiano, und erscheint stets willfährig in Concerten, wenn es um wohlthätige Zwecke sich handelt. Alle ihre nächsten Anverwandten sind inzwischen von hinnen geschieden, ein Töchterchen der jüngsten Schwester ausgenommen, das die Tante vier Jahre hindurch bei sich in Wien hatte u. so erfolgreich ausbildete, daß die zur Jungfrau nunmehr erwachsene Schülerin bereits selbst in ihrer Vaterstadt Pforzheim durch Unterrichtertheilen sich ernähren kann. So steht denn die zufriedene Gattin und Mutter nun allein noch da als letzter Zweig eines fruchtreichen Stammes, und mit ihrer Verehelichung ist erloschen der in der Kunstwelt wohlaccreditirte Familienname Schleicher. —d.

Kramer. Alle unter diesem Namen hier aufzuführenden Künstler s. unter Cramer. Auch findet man zuweilen einen Franz Kramer genannt; dies ist aber eine Namensverwechselung oder ein Schreibfehler, und der Künstler kein anderer als F. Krommer (s. d.).

Krämer, Georg Ludwig, Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, war geboren zu Hafner-Neuhaus im Würtembergischen 1731, und lernte seine Kunst in Stuttgart u. Ludwigsburg. Nach mehreren Reisen etablirte er sich später zu Bamberg, wo er auch in dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts starb. Er hat sich durch mehrere nicht unwichtige Erfindungen in der Orgel- und Clavierinstrumentenbaukunst verdient gemacht. Die merkenswertheste darunter ist wohl die Einrichtung, die Ventile auf die Windlade zu legen, wodurch nicht allein die ledernen Säckchen erspart werden, sondern auch Nichts auf's Ventil fallen kann, was es vielleicht in seinem dichten Schlusse der Canzelle hinderte, und wodurch zugleich auch eine leichtere Spielart und ein bestimmteres Ansprechen der Pfeifen ohne irgend einen Windabgang erzielt wird. Eine neue Art Fortepiano, die er

erbauete, war kleiner noch als ein gewöhnliches tafelförmiges Clavier, erreichte aber hinsichtlich der Kraft des Tones völlig die Wirkung eines großen Flügels.

Krämer, Vater und Söhne (Gebrüder), Clavierinstrumentenmacher in Göttingen. 1) Johann Paul, geb. 1743 zu Jüchsen, einem Dorfe im Herzogthume Meiningen, erhielt seine erste Anleitung zum Instrumentenbaue zu Groß-Breitenbach in Thüringen. Die Theurung im Jahre 1772 veranlaßte ihn, Jüchsen, wo er sich etablirt hatte, zu verlassen u. sich nach Göttingen zu begeben, wo sich ihm die Mittel darboten, seine Kunst auf den höchsten Grad von Vollkommenheit zu bringen, den sie hier bald erreichte. Die Krämer'schen Claviere, die von 1780 bis 1790 verfertigt wurden, werden von den Clavierspielern eben so gesucht und geschätzt, wie von den Geigenspielern die Violinen von Amati und Stradivari (s. auch den Art. Klavier). Paul Krämer war zwar nicht musikalisch; allein mit Liebe für die Kunst und dem feinsten Gehör ausgestattet, wußte er seinem Instrumente die reinste Temperatur zu geben. Forkel's Bekanntschaft und der tägliche Umgang mit diesem berühmten Theoretiker waren von dem größten Einflusse auf die Vervollkommnung seiner Instrumente. Erst 1786, nachdem sein ältester Sohn — 2) Johann Christian Friedrich K., geboren zu Jüchsen den 10ten Februar 1770, ihm eine Beihülfe wurde, unternahm er es auch, Pianoforte in Flügelform zu verfertigen, und zwar zu einer Zeit, wo Stein in Augsburg damit auftrat. Auch diese Instrumente fanden nicht nur im Inlande, sondern auch im Auslande den größten Beifall, so daß jährlich eine nicht geringe Anzahl ins Ausland versendet wurde. Seit 1790 führte die Krämer'sche Instrumentenfabrik in Göttingen die Firma Joh. Paul K. und Sohn; 5 Jahre später ward dieselbe in J. P. K. u. Söhne verwandelt, indem auch der zweite Sohn — 3) Georg Adam, geb. zu Göttingen am 26sten December 1775, thätigen Antheil am Geschäft genommen hatte. 1806 trennten sich jedoch diese beiden Söhne von dem Vater, welcher indeß erst am 9ten März 1819 starb, und errichteten ein eignes Etablissement unter der Firma Gebrüder Krämer. Das Werk, welches der Vater begonnen hatte, setzten sie nicht allein fort, sondern sie vervollkommneten auch die Instrumente so sehr, daß sie den ausgezeichnetsten in England und Wien völlig gleich, ja oft noch höher geschätzt wurden. Friedrich hatte den innern akustischen Bau übernommen, Georg beschäftigte sich vorzugsweise mit der Temperatur der Instrumente und machte, wie die Instrumentenmacher sich ausdrücken, die Instrumente fertig. Er, Georg, starb jedoch, zu früh für das Fortblühen der Fabrik und für die Kunst, schon am 20. März 1826, und nun fiel die ganze Last auf Friedrich allein, der noch zu den wenigen Schülern Forkels gehört, die in Göttingen vorhanden sind und ihren Lehrer richtig verstanden haben und zu würdigen wissen, allein nicht die Energie und Ausdauer in sich zu vereinigen scheint, welche nothwendig sind, um eine Fabrik von solcher Ausdehnung, wie die seine einst war, in ihrem ganzen Flor zu erhalten, wollen wir auch gern zugeben, daß der nach und nach erstandene mächtige Rival Rittemüller u. A. viel zu deren nachhaltigem Verfall beitrugen. Indeß bleibt er, Krämer, für sich dennoch einer unsrer tüchtigsten Meister seiner Kunst, besonders vom akustischen Standpunkte aus betrachtet. Die von ihm allein verfertigten Instrumente zeichnen sich durch eine außerordentliche Gleichheit im Tone, durch alle Regionen des Claviers aus, und durch eine leichte, elastische Spielart, und was Streicher, wenigstens vor Graff und Schiedmaier, einst für Süddeutschland war, blieb lange Zeit auch Krämer für Norddeutsch-

land, wo, außer den Pianoforte's und Flügeln, allein über 1200 Claviere (Clavichords) aus der Krämerschen Fabrik verbreitet sind. H.

Kranz, Johann Friedrich, geboren zu Weimar um 1754, wurde seiner großen Liebe zur Musik wegen von seinen Eltern frühzeitig einem dortigen Violinisten zum Unterricht übergeben, und wirklich auch machte der Knabe in kurzer Zeit so große Fortschritte im Spiel seines Instruments, daß der, seinem früheren Erziehungsplane entfernt liegende Entschluß, ihn ganz für die Musik bilden zu lassen, bald gefaßt, und er zu dem Zwecke nun dem Concertmeister Göpfert als Schüler übergeben wurde. Göpfert beschränkte seinen Unterricht des talentvollen und fleißigen Knaben nicht blos aufs Violinspiel, sondern unterwies ihn auch in der Composition und ließ ihn nebenbei tüchtig Bratsche üben. So war denn auch ein Concert für die Bratsche, eine an sich schon originelle Erscheinung, die erste Composition, mit der er sich (1778) öffentlich und zwar mit so allgemeinem Beifalle hören ließ, daß das Concert augenblicklich gestochen und er als Violinist in der Herzogl. Hofcapelle zu Weimar angestellt wurde. Indeß blieb Göpfert immer noch sein Lehrer, bis 1781, wo ihn der Herzog zu weiterer Ausbildung nach Italien schickte. Auch hier machte sein fertiges und geschmackvolles Violinspiel alsbald großes Aufsehn, und er fand Gelegenheit, bis 1786 theils in Mailand, theils in Neapel und theils in Rom zu verweilen. 1787 trat er seine Rückreise an, blieb einige Zeit in Venedig, und ging dann nach München, wo er ein ganzes Jahr als Concertspieler lebte. 1789 kam er wieder nach Weimar, und ward zu Seite seines ehemaligen Lehrers als zweiter Concertmeister angestellt, als welcher er zugleich die Operndirection zu führen hatte. Weimars Orchestermusik war bis dahin nur eine mittelmäßige gewesen: unter seiner kräftigen Leitung erhob sich dieselbe hinsichtlich ihrer inneren Kraft zu einer der bessern ganz Deutschlands. Ein solches Werk nahm freilich seine ganze Thätigkeit in Anspruch, und er konnte somit auf Composition nur wenig Zeit verwenden. Doch setzte er mehrere Chöre und Gesänge, welche aufs beifälligste aufgenommen wurden, wie z. B. die für den Groß-Cophta und die Romanze „An dem schönsten Frühlingsmorgen" rc., welche er zu dem „Theatralischen Abentheuer" componirte und die auch gedruckt worden ist. 1803 erhielt er einen ehrenvollen Ruf als Capellmeister nach Stuttgart, an Zumsteegs Stelle. Dies war aber auch die letzte Auszeichnung, die ihm ward. Nicht lange mehr war es ihm vergönnt zu wirken: er starb zu Stuttgart schon Anfangs des Jahres 1807, nachdem er über 10 Jahre nicht mehr als Virtuos öffentlich aufgetreten war, wie man sagt wegen eines Verdrusses, den der Neid anderer weniger glänzenden Concertisten ihm bereiten wollte. A.

Krassa, der Name eines berühmten Harmonicaspielers, der in dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts zu Paris lebte, und auch mehrere Verbesserungen an seinem Instrumente angebracht haben soll, die ihn sogar veranlaßten, demselben den Namen Instrument du Parnasse zu geben. Als er unter Anderem 1796 im dortigen Lycée des Arts mehrere sehr schwere Stücke auf seinem Instrumente vortrug, erhielt er eine goldene Medaille. Wenn in der Leipz. musik. Ztg. 1799 Nr. 26, von Paris aus, eines Harmonicaspielers, Namens Grassa oder Krassa, gedacht wird, der ein Böhme von Geburt, aber Priester an der Spitalkirche zu Madrid sey, zu welcher letzteren Stelle ihn nur allein sein fertiges und ausdruckvolles Spiel verholfen habe, so ist zwar wahrscheinlich, daß damit eben jener Krassa gemeint wird, allein entschieden ist es nicht, und weitere Nachrichten über beide Künstler sind nicht nach Deutschland gekommen.

Kraus (nicht Krause), Joseph, geb. zu Mannheim 1756, war zwar ein Schüler von Vogler, doch blieb ihm die Musik stets nur Nebensache, und auf den Universitäten, die er besuchte, hatte er sich durch rastlosen Fleiß bereits den Ruf eines vielversprechenden jungen Gelehrten erworben, bis er einem Universitätsfreunde, einem jungen Schweden, dem er eine nicht unbedeutende Summe Geldes geliehen, zur Wiedererlangung dieses 1778 über Hamburg und Kopenhagen nach Stockholm folgte, und der Glanz der damaligen Oper hier so mächtig auf ihn wirkte, daß er, gegen den Willen seiner Eltern, auf der Stelle beschloß, Nichts mehr in seinem Leben zu lernen und zu treiben, als Musik und was darauf Bezug habe. Deshalb blieb er denn auch noch vorerst in Stockholm. Er spielte fertig Clavier und componirte auch schon manches Vortreffliche. Durch die Beweise, welche er öffentlich davon ablegte, ward er dem Könige bekannt, und dieser, außerordentliche Talente in ihm gewahrend, schickte ihn nun zu weiterer Ausbildung nach Italien. Im Jahre 1784 reiste er dahin, und ließ es sich besonders angelegen seyn, alte klassische Werke durchzustudiren, und wenn auch nicht gerade ihren Styl, oder ihre äußere Gestaltung, so wo möglich doch ihre ganze künstlerische Tiefe sich anzueignen. 1786 kam auch der König von Schweden nach Italien und nahm ihn nun als seinen Hofcapellmeister mit unter sein Gefolge, erst nach Rom, dann auch nach Wien. Hier glaubte K. noch ein reicheres Feld für seine künstlerischen Forschungen und Studien zu finden, und er erbat sich daher von dem König die Erlaubniß, eine längere Zeit in Wien verweilen und dann noch einmal nach Paris reisen zu dürfen. Der König gewährte ihm Beides, und in Paris blieb er ein Paar Jahre, während welcher Zeit er unter Anderem auch die schwedische Oper „Dido und Aeneas" componirte, die später nach seiner Rückkunft in Stockholm mit vielem Beifalle aufgeführt ward. Sonst brachte er dahin von seinen Reisen mit: die Oper „Dido und Amphitryon;" viele ital., franz., schwedische und deutsche Lieder und Gesänge; einige Sinfonien, Quintette, Quartette, Violinconcerte, Ouverturen, worunter eine zweite zu jener Oper, die auch den Titel „Aeneas in Carthago" führt; Claviersachen ꝛc. Alle fanden bei ihrer Aufführung vielen Beifall, und der König soll hoch erfreut gewesen seyn über die außerordentlichen Fortschritte, die K. in der Zeit in seiner Kunst gemacht hatte; allein die hohe Gnade seines Königs, der er sich eben deshalb rühmen durfte, sollte er nicht lange genießen: er starb schon am 15. Dec. 1792. Eine Trauermusik, welche er zu der Begräbnißfeier des Königs Gustav componirte, u. welche im Clavierauszuge unter dem Titel „Sorg Musik vid Hägst Salig Hans Kongl. Mayt. Kon. Gustav III. Bisättning i riddarholms Kyrkan den 13. Apr. 1792" ꝛc. erschien, war eine seiner letzten, aber auch besten Arbeiten, und es ist zu bedauern, daß nicht die Partitur davon gedruckt wurde. Sie soll ganz im Vogler'schen Style abgefaßt, ein wahrhaft klassisches Werk seyn. Wie fest und gewandt auch K. im Kontrapunkte war, beweisen schon seine Canons. Offenbar war sein Talent mehr auf ernste, auch kirchliche Musik, denn auf den theatralischen und Concertstyl gerichtet, und wenn er in letzterem mehr als in ersterem arbeitete, so geschah es gewiß nicht ganz mit seinem Willen, der in dem entschieden größeren Glücke, das er im Kirchenstyle machte, sicherlich eine mächtigere Leiter als im bloßen Weltgeschmacke finden mußte. Mehr denn 20 von seinen größeren Werken sind gedruckt worden. Seine nachgelassenen Manuscripte wollte Breitkopf und Härtel in Leipzig drucken und in einzelnen Lieferungen herausgeben, aber es ist nur die erste Lieferung davon erschienen.

Krause, Gottfried, einst Obercantor an der Marienkirche zu Rostock,

wurde geboren zu Neubrandenburg im Meklenburgischen 1650, und kam nach dem Tode seines Vaters, in seinem 12ten Jahre nach Stralsund auf die Schule, wo er auch als Chorschüler Unterricht im Gesange und Clavierspiele erhielt. In Greifswalde studirte er später die Rechte; die Liebe zur Musik aber, die ihn von Jugend auf beseelt hatte, wirkte nicht einmal störend auf seine wissenschaftlichen Studien, und eine Reise nach England, Holland, Schweden und Dänemark, welche er als Dollmetscher eines holländischen Gesandten zu machen Gelegenheit hatte, und auf denen er viele treffliche große Musikwerke zu hören bekam, wandte ihn denn endlich ganz davon ab und der Musik zu. Zu Stralsund wieder angekommen und von seinem Herrn entlassen studirte er nun Nichts als Musik und schon 1682 erhielt er den Ruf als Obercantor nach Rostock. Hier verwandte er nun bis an seinen Tod (1723) besonders viel Zeit, Mühe und Geld auf Sammlung klassischer Musikwerke, von denen er denn auch nicht wenige zur Aufführung brachte, was auf die musikalische Cultur, wenigstens in seiner Umgebung, nur vortheilhaft wirken konnte. Zum Selbstcomponiren, wozu ihm übrigens weder die nöthigen Kenntnisse, noch das künstlerische Geschick fehlten, ließen ihm die vielen Geschäfte seines Amtes und jene bibliopraphische Liebhaberei keine Zeit übrig, und so ist denn auch kein Werk von ihm öffentlich erschienen.

Krause, Johann Heinrich, gehörte als Ober-Organist am Dome zu Breslau zu den vortefflichsten Orgelspielern seiner Zeit. Er war 1682 zu Kanth geboren, und erhielt in seinem 9ten Jahre von dem damaligen Bürgermeister Hardiak daselbst die erste Anweisung auf dem Claviere. 11 Jahr alt bezog er das Jesuiter-Collegium zu Schweidnitz, wo er zugleich die Orgel in der Minoritenkirche spielen mußte. Im folgenden Jahre trat er bei dem damaligen Domorganisten Fr. Tib. Winkler in Breslau auf 5 Jahre in die Lehre, ward aber schon im nächsten Jahre von einem Domherrn als Page in Dienste genommen, wodurch ihm der ebenfalls große Vortheil ward, daß er auf den Reisen mit seinem Herrn manchen großen Organisten kennen lernen und spielen hören konnte. Er bildete sich auf diese Weise in jeder Hinsicht vortheilhaft aus, und 1700 ward er Unterorganist am Dome zu Breslau; Oberorganist dann 1706. Sein Tod fällt in die Zeit gegen 1754. Seine letzten 15 Lebensjahre litt er sehr an körperlichen Schwächen, die ihn nach und nach abzehrten. Nach dem Urtheile aller seiner Zeitgenossen soll er ein großer Fugenspieler gewesen seyn, und im Präludiren besonders nicht leicht seines Gleichen gefunden haben.

Krause, Carl Joseph, Capellmeister beim ersten Garderegimente in Potsdam, ist den 15. Juli 1775 in Forsta in der Niederlausitz geboren. Den ersten Unterricht in der Musik erhielt er von seinem Vater, der um 1780 in der Capelle des Baron von Hohberg in Plagwitz angestellt war und für einen vorzüglichen Waldhorn- und Fagottvirtuosen galt. Von den beiden berühmten Klarinettisten David und Springer, die sich damals ebenfalls in Plagwitz aufhielten, ward er auf der Klarinette, von seinem Vater besonders auf dem Horne unterrichtet. Auf beiden Instrumenten machte er in kurzer Zeit bedeutende Fortschritte und als 8jähriger Knabe schon konnte er an den wöchentlichen Concerten Theil nehmen. In seinem 12ten Jahre kam er in das Haus des Herrn v. Hartmann auf Gräz bei Glogau, der ihn als Pflegesohn zu sich nahm, und ihm neben der musikalischen auch sonst eine gute Erziehung geben ließ. Sein Concertspiel, auf der Klarinette besonders, ward immer mehr bewundert. Als sein Vater 1789 in die Capelle des Grafen Röder in Hohlstein bei Löwenberg trat, ließ auch er sich

als Cammermusikus daselbst engagiren; aber schon 1794 löste sich die Capelle auf, und er mußte nun, nebst seinem jüngern Bruder (s. den folg. Art.) ein Engagement in der Capelle des damaligen Ministers Grafen v. Hoym in Breslau annehmen, wo er zugleich ein kleines Civilamt bekleidete. 1813 engagirte ihn der König von Preußen selbst, auf des Generals Pirch Vorschlag, als Musikdirektor bei seinem Garderegimente, als welcher er dann auch die noch übrigen Feldzüge der preuß. Armee nach Frankreich mitmachte. Jetzt hat er seine Blüthezeit überlebt; aber in dieser nahm er einen nicht unwürdigen Platz ein unter den verdientesten Klarinettisten Deutschlands. Wo er als solcher auftrat, erhielt er bei Kennern und Liebhabern die vollste Anerkennung seiner Meisterschaft. Besonders gerühmt wird sein sanfter, weicher und glockenreiner Ton, in dem sich sein ganzer Charakter abzuspiegeln scheint, und was bloße praktische Fertigkeit anlangt, darf er auch noch jetzt jedem Virtuosen zur Seite treten, wenn gleich er, besonders früher, weniger dadurch als durch einen ächt künstlerischen Vortrag seine Zuhörer hinzureißen strebte.

Krause, Johann Gottlieb, der Bruder des Vorhergehenden, jetzt Ober-Steuer-Controlleur zu Oels, wurde geb. in Guben in der Niederlausitz am 31. Juli 1777. Die Instrumente, welche er zuerst erlernte, waren Horn und Violine. Kaum 8 Jahre alt besaß er schon eine, für sein Alter besonders, achtungswerthe Fertigkeit auf beiden, namentlich aber auf der Violine. Als sein Bruder nach Grätz kam, begab er sich bald nach Plagwitz bei Löwenberg und lernte bei Springer und David die Klarinette und das Bassethorn. In der Umgegend von Löwenberg herrschte damals ein reges musikalisches Treiben, und das hatte auf K.'s Bildung vielen Einfluß. Von Plagwitz kam er später nach Hohlstein, und hier erhielt seine Ausbildung die letzte Weihe: er war als Klarinettvirtuos Künstler. Dazu lernte er bei Blaha, welcher sich damals in Hohlstein befand, die Oboe. 1794 ging er, wie schon im vorigen Art. gemeldet wurde, mit seinem Bruder nach Breslau, wo er nebenbei auch den Fagott übte, und es zu einer bedeutenden Fertigkeit darauf brachte, ohne jedoch sein Lieblingsinstrument, die Klarinette, zu vernachlässigen. Unerreicht auf dieser war er in den Doppelconcerten mit seinem Bruder. Gleichwohl trat er 1805 in Königl. Civildienste. Doch wirkt er auch jetzt noch in Oels, unterstützt von vielen kunstsinnigen Dilettanten und wackern Musikern, zum Gedeihen der Kunst aufs Kräftigste und Erfolgreichste mit.

Krause, Christian Gottfried, geb. zu Wintzig (nicht zu Sorau, wie es in Forkels Literatur und a. a. O. heißt) im Jahre 1719. Sein Vater, ein geschickter Stadtmusikus, widmete sich fast ausschließlich seiner musikalischen Ausbildung und unterrichtete ihn vorzüglich im Clavier- und Violinspiele. In beiden machte er rasche Fortschritte. Auch eignete er sich nebenbei eine große Gewandtheit im Paukenschlagen an. Doch sollte er nicht Musiker ex professo werden, sondern die Rechte studiren, und er bezog zu dem Zwecke, nachdem er das Gymnasium zu Breslau absolvirt hatte, die Universität zu Frankfurt a. d. O. 1747 ward er dann Secretair bei dem Generallieutenant von Rothenburg in Berlin, und 1753 hier als Advocat beim Magistrate und bei dem damaligen französischen Gerichte immatriculirt, als welcher er auch am 21. Juli 1770 starb, viele interessante musikalische Schriften und Abhandlungen hinterlassend, von denen auch mehrere gedruckt sind, als: „Lettre sur la différence entre la musique italienne et française" (Berlin 1748, dann auch von Marpurg in seine „Beiträge" aufgenommen); „Von der musikalischen Poesie" (Berlin 1753), ein vortreffliches Werk seiner

Art, zwar noch lange keine vollständige Aesthetik der Tonkunst, aber mehrere ästhetische Gegenstände derselben mit tiefer Einsicht besprechend; „Recension des Textes zur Oper Thusnelda“ (Marpurgs a. W. Bd. 1 pag. 93 ff.); „Vermischte Gedanken über die Musik“ (ebend. Bd. 2 pag. 181 ff. u. Bd. 3 pag. 18 ff. u. 523 ff.). Auch ist dieser K. der Sammler und Herausgeber der „Melodien zu den Liedern der Deutschen,“ und Verf. ziemlich alles Musikalischen, was in der allgemeinen deutschen Bibliothek erschien. An praktischen Werken lieferte er außer einer großen Anzahl von Sinfonien, Concerte, Trios ꝛc., deren Compositionen er bereits als Student begann, Oden für den Gesang, „Lob der Gottheit“ (nach dem 104. Psalm von Schlegel, eine Art Cantate), die Cantate „Ino“ mit Orchesterbegleitung, „Pygmalion,“ neue Arien u. Gesänge zu Händels „Alexanderfest“ u. dgl. mehr.

Krause. Weniger bedeutende, aber dennoch achtungswerthe Musiker, und besonders tüchtige Orgelspieler dieses Namens sind: 1) Jonathan K., geb. zu Steinau 1723, war Cantor an der evangelischen Pfarrkirche daselbst, und starb am 13. Jan. 1795. 2) der Organist Krause in Gontkowitz, welcher 1758 geboren wurde und am 3. März 1808 starb. 3) Carl K., Cantor an der katholischen Pfarrkirche zu Hirschberg, geb. 1751 und gest. am 26. April 1817. 4) Johann Georg K., Organist an der evangelischen Pfarrkirche zu Glogau, gest. 1715 oder 1716.

Kräusel, dasselbe was Mordent; s. daher d. Art.

Krauß, Benedict, (Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon u. A. nennen ihn irrig J. Kraus), ein beliebter Componist des vorigen Jahrhunderts, war aus dem Salzburgischen gebürtig, und erhielt seine erste Stelle als Musikdirector bei dem Herzoge Clemens in Baiern. Von hier kam er dann gegen 1785 in gleicher Eigenschaft zu der Bellomosche Schauspieler-Gesellschaft in Baiern. Hier componirte er die Operette „Amors Zufälle“, das Oratorium „die Pilgrimme auf Golgatha“ (nach Rost's Dichtung), die große Cantate „die Schöpfung“ (nach Hochbaums Poesie), „Gesänge zur Ueberraschung,“ mehrere italienische und deutsche Arien, auch Sinfonien und Einiges für einzelne Instrumente ꝛc., von welch' Allem aber Nichts gedruckt ist, und starb endlich in einem der ersten Jahre des laufenden Jahrhunderts, und wie man sagt, in sehr dürftigen Umständen, was kaum begreiflich scheint, da er, allen Nachrichten zu Folge, in Weimar so sehr geachtet war und sich um das dortige Musikwesen so manche große Verdienste erworben hatte.

Kraus-Wranitzki, Madame, Tochter des bekannten Wiener Capellmeisters Wranitzki, und jüngere Schwester der Seidler-Wranitzki, ist eine sehr verdienstvolle Sängerin, die lange auf den ersten Theatern Deutschlands glänzte. Ihre hauptsächlichste Bildung erhielt sie durch Salieri. Von ihrer genannten Schwester wird sie zwar an Schönheit und Leichtigkeit der Stimme übertroffen, dagegen aber besitzt sie eine gründlichere, durchgebildetere Schule, und ist sie eine ungleich bessere Actrice, die selbst in der höheren Tragik des Gesanges noch Vollendetes leistet und daher zu den wenigen dramatischen Sängerinnen jetziger Zeit gehört, die unter Anderem noch in Gluckschen Parthien mit Verständniß singen. Derzeit lebt sie in Wien. Mehr aus ihrem, besonders äußerem, Leben unter dem Art. ihres Vaters Wranitzki.

Kräuter, Philipp David, geb. zu Augsburg am 14. Aug. 1690, hat sich als Cantor und Musikdirector an der dortigen Annenkirche große Verdienste um die Musikcultur seiner Vaterstadt erworben. So errichtete er 1712, das Jahr vorher ehe er jene Stelle erhielt, das erste öffentliche Con-

cert daselbst, besonders mit Hülfe seiner zahlreichen Schüler, das regelmäßig fortgesetzt ward und worin immer gute, besonders Oratorienmusik zur Aufführung kam 2c. Dann suchte er besonders die Kirchenmusik in Aufnahme zu bringen, und verbesserte zu dem Zwecke den Singchor, führte die Cantaten statt der bisher gebrauchten Motetten ein, und veranstaltete auch eine Sammlung der besseren, besonders der Telemann'schen Cantaten; auch componirte er selbst dergleichen auf alle Sonn- und Festtage des Jahres, auf Hochzeiten und andere Feste, und wenn dieselben auch nicht gerade zu den Meisterwerken ihrer Art und Zeit gerechnet werden dürfen, so trugen sie doch wesentlich dazu bei, den musikalischen Geschmack seiner Mitbürger und ihren Sinn für Musik zu heben und zu beleben. Jenes Concert ging erst lange nach seinem Tode, der ihn 1741 überraschte, 1779 wieder ein. Dagegen sind die Folgen seiner Verbesserung des Choralgesanges — wir möchten sagen — bis auf den heutigen Tag merklich geblieben. K.'s Nachfolger im Amte war der würdige Seyfert, der das von ihm begonnene Reformations-Werk in Kirchenmusik nach besten Kräften fortsetzte.

Krebs, Johann Tobias, Vater des folgenden berühmten Joh. Lud. K., war ein tüchtiger Orgelspieler und Organist in Buttstädt. Er wurde in dem Weimarischen Dorfe Heichelheimb am 7. Juli 1690 geboren, und erhielt seine wissenschaftliche Bildung auf den Schulen zu Weimar. 1710 schon ward er als Cantor und Organist nach Buttelstädt berufen. Dies war auch die Ursache, warum er seinen früheren Entschluß, Theologie zu studiren, aufgab, und nun sich vielmehr ganz der Musik widmete. Er ging zu dem Zwecke beinahe 7 Jahre lang mehrere Male in der Woche nach Weimar, um den Unterricht des trefflichen Walther zu benutzen, und nahm nach der Zeit auch noch Unterricht im Clavier- und Orgelspielen bei Seb. Bach., der sich damals als Concertmeister zu Weimar befand. Auf solche Weise schwang er sich zu dem Ansehn eines der kunstfertigsten Organisten seiner Zeit empor. Auch versuchte er sich damals fleißig in der Composition, namentlich im Kirchenstyle; doch mit nicht sonderlichem Glücke. Das Beste, was er geschrieben hat, sind seine Choräle, die wenigstens den Meister im Kontrapunkte bekunden. Von seinen übrigen Werken sieht man jetzt keines mehr. Den Ruf nach Buttstädt bei Weimar erhielt er 1721. Noch 1758 lebte er hier, doch schon altersschwach, daß sich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit sein Todesjahr in die nächste Zeit darauf verlegen läßt. Mit Bestimmtheit findet es sich nirgends angegeben.

Krebs, Johann Ludwig, Sohn des vorhergehenden, und nächst Vogler wohl der würdigste Schüler von Seb. Bach, wurde geb. zu Buttelstädt am 10. Oct. 1713. Den ersten Unterricht in der Musik ertheilte ihm natürlich sein Vater. 1726 kam er auf die Thomasschule zu Leipzig, wo Bach dann 9 Jahre lang sein Lehrer war und ihn auch bei seinem Collegium musicum als Cembalist anstellte: ein sicherer Beweis, wie sehr Bach ihn schätzte, und wie Talent und Fleiß ihn vor allen anderen gleichzeitigen Schülern seines Meisters auszeichneten. Von 1735 bis 1737 studirte er dann in Leipzig noch Philosophie; 1737 ward er Organist zu Zwickau, dann Schloßorganist zu Zeitz, und endlich am 13. October 1756 Herzogl. Hoforganist zu Altenburg, wo er Anfangs des Jahres 1780 starb. Wenn wir vorhin sagten, daß er einer der würdigsten Schüler Seb. Bachs gewesen sey, so haben wir damit das Urtheil seiner Kunst ausgesprochen, wie es theils durch Nachrichten von seinen Zeitgenossen auf uns gekommen, theils auch nach den noch von ihm vorhandenen Werken und bekannnten Begebenheiten seines künstlerischen Lebens zu fällen ist. So machte er im Jahre 1753 eine

Reise nach Dresden und ließ sich am dasigen Hofe als Clavierspieler hören. Der große Beifall, den er ärndtete, zog ihm den Neid ziemlich aller Dresdner Künstler zu. Mit gleichen Erfolgen trat er auch als Orgelspieler an anderen Orten auf. Seine fugirten Choräle, Sonaten und Sonatinen ꝛc., die er als Clavierübungen zu Nürnberg herausgab, sind für ihre Zeit Meisterwerke ihrer Art; eben so seine Flötentrio's, Ouverturen und Concerte, und seine Claviersonaten mit Flötebegleitung. Ein 4stimmiges deutsches Magnificat und 2 Sanctus mit Orchesterbegleitung sind nicht gedruckt worden. Seine beiden Söhne und Schüler Ehrenfried Christian Traugott und Johann Gottfried, waren ebenfalls tüchtige Clavier- und Orgelspieler, die auch einiges Gute componirten, doch erreichten sie die Kunst des würdigen und mit Recht weitberühmten Vaters lange nicht. Der Grund davon soll nicht in einem geringeren Grade von Talent oder Fleiß, sondern darin gelegen haben, daß der Vater, wenn auch alles Andere, doch nicht die Kunst, wahrhaft erhebend u. gründlich bildend zu unterrichten, von Bach erlernt hatte. Der erstere, Ehrenfried, ward des Vaters Nachfolger in Altenburg, und gab neben anderen kleineren Sachen eine beachtungswerthere Sammlung der vorzüglichsten Choräle mit Veränderungen heraus, d. h. er veränderte darin mehrere Choräle, um ihnen, auf verschiedene Weise, eine bessere harmonische und melodische Gestalt zu geben. Der zweite, Joh. Gottfried, ward zuerst Hofcantor zu Altenburg, nach jenes seines älteren Bruders Tode aber ebenfalls Hoforganist und Musikdirector daselbst, und starb 1803. Er hat mehrere Lieder herausgegeben, auch Sonaten und Divertissement's für Clavier, welches sein Hauptinstrument gewesen zu seyn scheint. Hiller schätzte ihn als Clavierspieler, und nahm daher auch eine Sonate von ihm in die Sammlung Clavierstücke auf, die er für die Werdau'schen Armen herausgab. Sein Nachfolger war Joh. Christ. Barthel (s. d.), der noch auf seinen Vorschlag dazu berufen worden seyn soll.

Krebs, Friedrich, ein berühmter Orgelbauer des 15ten Jahrhunderts, blühete besonders in den 70er Jahren desselben u. soll damals nächst Traxdorf der geschickteste Orgelbauer gewesen seyn. Mehr über ihn ist nicht bekannt.

Krebs, Johann Baptiste (nicht Franz Xaver, wie es a. a. O. heißt), Regisseur der Königl. Oper zu Stuttgart, und einst einer der ersten und angenehmsten deutschen Tenoristen, ward geboren zu Ueberanchen bei Villingen im Badischen am 12ten April 1774. Von seinen katholischen Eltern zum Geistlichen bestimmt, mußte er auch bei dem Schulmeister seines Orts die Choräle nothdürftig spielen lernen, und nachgehends die Gymnasien zu Villingen und Constanz besuchen. An beiden Orten war der Musikunterricht, den er erhielt, nur sehr dürftig, und brachte er es dort zu einiger Fertigkeit im Clavier- u. auch Orgelspiele, so geschah es nur durch eigenen, häuslichen Fleiß. Erst in Donaueschingen, wo er dann die philosophischen Vorstudien zu seinem späteren Berufe absolvirte, fand er Gelegenheit, seiner Liebe zur Kunst mehr Raum zu geben, unter der Leitung einiger trefflichen Mitglieder des dortigen Fürstl. Fürstenbergischen Orchesters, sowohl die Kraft seines natürlich musikalischen Talents zu üben, als durch die Theilnahme an den musikalischen Aufführungen, in welchen schon die in anderen Städten noch ganz unbekannten Meisterwerke Mozarts und Haydns zu Gehör kamen, seinen Geschmack zu bilden. Damit erhielt aber auch seine ganze wissenschaftliche Lebenscarriere einen gewaltigen Stoß. Sein Lehrer im Gesange, der Cammersänger Weiß, ein Schüler des berühmten Raff, der zuerst die wissenschaftliche Behandlung der Stimme aus Italien nach Deutschland verpflanzte, gewann besonders viel Einfluß auf ihn, und nicht

einmal stand er schon damals im Begriffe, sich dem Theater zu widmen, und es kostete daher auch später seinen Freunden, in deren Kreisen er seine wunderherrliche, sonore und zarte Tenorstimme zuweilen hören ließ, als er nach 2 Jahren Donaueschingen verlassen und als Teologie Studirender die Universität Freiburg bezogen hatte, wegen der beängstigenden Unruhen, in welchen Freiburg damals durch die Nähe des in den schrecklichsten Revolutionskriegen begriffenen Frankreichs fortwährend sich befand, nicht viel Mühe, ihn zu bereden, jenem mehrfach gefaßten Entschlusse endlich treu zu bleiben und nicht vielleicht auch eins der vielen Opfer fränkischen Fanatismus zu werden. Es war in der Charwoche 1795, als er in der Absicht, Schauspieler und Sänger zu werden, Freiburg verließ. Mit den besten Empfehlungen dahin versehen, ging er nach Stuttgart, und erhielt hier auch, gleich nach seinem ersten Versuche in der Oper „Lilla", eine Anstellung als Hofsänger, die er, einige Kunstreisen abgerechnet, nie wieder verließ, da mit dem Zunehmen seiner künstlerischen Kräfte auch seine äußeren Verhältnisse sich fortwährend verbesserten, und das kam bald. Durch Fleiß und Talent, verbunden mit den vielseitigsten Kenntnissen und der gründlichsten Bildung, sowohl in wissenschaftlicher als artistischer Beziehung, schwang er sich schnell empor: als Belmont in Mozarts „Entführung," Murney in Winters „Opferfeste," Canstantin in Mehuls „Helene," Adolf in dessen „Adolph und Clara", Fernando in Zumsteegs „Geisterinsel," Abdallah in dessen „Califen von Bagdad" u. a. denen ähnlichen Rollen war er binnen Kurzem der Liebling des Stuttgarter Publikums. Mit nicht minder glücklichem Erfolge sang er später, den heroischen Italiener Brizzi zum Vorbilde, den Achill in Paers Oper, Cortez, Licinius in der „Vestalin" von Spontini, Romeo in Zingarellis Oper, Timantes (von Lindpaintner), Duca in Paers „Camilla," Coriolan (von Nicolini) u. a. Wer nur einigermaßen mit dem Theaterleben bekannt ist, weiß, wie verführerisch dasselbe, in allen seinen Elementen, auf ein gänzliches Abziehen von allen ernsteren, wissenschaftlichen Beschäftigungen hinzuwirken pflegt, und wie selbst die äußeren Beifallsbezeugungen, wie Krebs sich deren stets und überall erfreuete, gewöhnlich, d. h. bei den meisten Schauspielern und Sängern, auch die äußere praktische Seite ihrer Bühnenleistung über die ungleich bedeutsamere, innere erheben und an die Stelle des, einem vollkommnen Gelingen übrigens stets und durchaus nothwendigen wirklichen Studiums der Kunst eine bloße flache Bretter-Routine drängen. Die höheren Ansichten von der Kunst, die vollkommene Durchbildung, womit K. gleich von vorn herein die Bühne betreten hatte, schützten ihn gegen solchen Verfall. Tüchtiger Kontrapunktist und vertraut mit dem ganzen Wesen der Tonsetzkunst, dabei — wie schon gesagt — auch mehrseitig wissenschaftlich und künstlerisch gebildet, wußte er, bis auf den heutigen Tag, alle seine Mußestunden noch mit etwas Edlerem als dem bloßen Auswendiglernen seiner Rollennoten und faden Schauspielertreiben auszufüllen, und so, neben dem tieferen Eingehen in seine künstlerischen Darstellungen, auch der allgemeinen Kunst noch große Vortheile zu bringen. Er componirte viele Lieder, Duette, Terzette rc., die auch unter dem größeren Publikum ungemeines Glück machten; schrieb eine Menge Operntexte, wovon unsers Wissens aber nur „Graf Adalbert" (von Schelble), „das unterbrochene Geburtsfest" (von Stössel), „Rodenstein" (von demselben), „Ledlams Höhle" (von Nicola) und „Agnes" (von seinem unten folgenden Sohne) in Musik gesetzt sind; übersetzte die italienischen Opern: „die Zwillinge," „Cosi fan tutte," „Coriolan" und „Marc Antonio", theils mit gänzlicher Umarbeitung der Scenerie;

dichtete ferner die Oratorien: „Tod Abels“ (componirt von Sutor), „Abraham“ (von Lindpaintner — ruht leider!), „König Hiskia“, und eine große Cantate auf das Geburtsfest des Kronprinzen von Würtemberg, die Lindpaintner in Musik setzte; ja wohl über 20 Jahre versah er nebenbei förmlich den Dienst eines Theaterdichters: wer Scenen, Lieder, Arien, Duette 2c. bedurfte, wandte sich an ihn. Dann schrieb er eine „Aesthetik als Wissenschaft, in freien Heften“ (Reutlingen bei Mäcken); viele Abhandlungen über Gebehrdenspiel, zu Vorlesungen, und andere über verschiedene Zweige und Gegenstände der Kunst und Wissenschaft; auch Erzählungen u. kleine Gedichte, und endlich gründete und leitete er mehrere Jahre hindurch in Stuttgart ein öffentliches Musikinstitut nach Pestalozzi's Methode, von welchem sich hier unter dem Art. Institut (Bd. III. pag. 702) nähere Nachricht findet. Die Art seines Unterrichts darin wich von der Pestalozzi's in so weit ab, daß er mit der Lehre vom Takt und Tonarten zugleich die der Harmonie verband, wodurch manche Hindernisse gehoben wurden, die den Erfolgen der Schweizer Anstalten selbst noch bis dahin im Wege gestanden hatten. Am 17. December 1823 trat K. in der Rolle des Achill zum letzten Male auf; die Opernregie aber, welche er damals schon gegen 17 Jahre geleitet hatte, behielt er, lebenslänglich angestellt, auch ferner, bis auf diesen Augenblick bei, und stets, auch als Mensch, im Besitze der Achtung, die ein ehrbarer Sinn freudig der musterhaften Redlichkeit und Biederkeit zollt, welche an K., der auch durch haushälterischen Erwerb eines ansehnlichen äußeren Besitzthums sich ein sorgenfreies Alter sicherte, allgemein gerühmt wird. A.

Krebs, Carl August, geboren den 16. Jan. 1804 zu Nürnberg, bei dessen Stadttheater seine Eltern, Carl und Charlotte Miedke angestellt waren, bald nachher aber einem vortheilhaften Rufe nach Stuttgart folgten, woselbst die Mutter als angenehme Sängerin sich auszeichnete. Jedoch schon am 22. October 1806 entriß ein bösartiges Nervenfieber sie ihren 3 Kindern. Da gelobte am Sterbelager ihre liebste Freundin, Maria Anna Krebs, Gattin des Königl. Würtemb. Hofsängers und Opern-Regisseurs, für das jüngste und hülfebedürftigste die Mutterpflichten zu übernehmen, welche Trostworte der Scheidenden letzte Augenblicke wohlthätig versüßten. Redlich treu wurde auch die menschenfreundliche Zusage gehalten, 14 Tage darauf kam der Kleine in das Haus seiner zweiten Eltern, wo er, als Adoptivsohn, die sorgfältigste Erziehung genoß. Schon in frühester Kindheit offenbarte sich bei dem Knaben ein außergewöhnliches Musiktalent, fast spielend erlernte er die Elementar-Wissenschaft durch seinen Pflegevater, den gründlichen Theoretiker, Johann Baptist Krebs (s. d. vorherg. Art.), der ihn auch später zu einem tüchtigen Kontrapunktisten ausbildete, so wie dessen Schüler J. N. Schelble (der verdienstvolle Director des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M.) die treffliche Grundlage des mit der Zukunft so meisterhaft sich beurkundenden Clavierspieles bewerkstelligte. Allein, nicht nur als Mignon-Virtuose erregte das 7jährige Kunstjüngerlein Aufsehen, sondern er wagte sich sogar auch an die Composition des Kotzebue's Singspiels „Feodora.“ Drei Jahre später schrieb er mehrere Violin-Quartetten, und viele Clavier-Sonaten. In der Zwischenperiode vom 11ten bis zum 13ten Lebensjahre beschäftigte er sich weniger mit Polyhymnien, als vielmehr, einer Bestimmung zum geistlichen Stande entsprechend, mit den lateinischen Classikern. Bald jedoch wurde jenem Vorsatze für immerdar entsagt, und mit verdoppeltem Eifer wieder der Tonkunst sich zugewendet. Nunmehr trat er selbst als Lehrer auf und der damals 15 Sommer zählende Mentor

genoß die lohnende Freude, sich ausgezeichneter Zöglinge rühmen zu können. Aber, nach Höherem strebend, verließ er 1824 diese Laufbahn, und den heimathlichen Heerd, um in dem tonreichen Wien Nahrung und Ausbildung für seinen Geist zu finden. Bald wurde er dort als geschmackvoller Pianist bekannt und beliebt; übte sich, unter Seyfrieds Leitung, vorzugsweise im Instrumentalsatze; vollendete, nebst einer großen Orchester-Symphonie, auch mehrere Clavierpiecen (darunter ein brillantes, bei Pennauer gedrucktes Rondeau, seiner Schülerin, der Prinzessin Pauline von Würtemberg, gegenwärtig Herzogin von Nassau, gewidmet), und sah seine sehnlichsten Wünsche dadurch gekrönt, daß ihm die Capellmeisterstelle bei der Hofopernbühne anvertraut wurde. In dieser Geschäftsführung bereicherte er seine bisher theoretischen Kenntnisse und gewann jene praktische Routine, welche ihn befähigte, das ihm 1827 angetragene Musikdirectorat im neuen Hamburger Theater übernehmen zu können. Bekanntermaßen durfte die weltberühmte Hanseestadt auf den einstmaligen Zustand ihres Opernwesens sich eben nicht viel zu Gute thun, es mußte Alles reorganisirt, ja eigentlich ein fundus instructus erst creirt werden. Das sahen die verständigen Unternehmer vollkommen ein, indem sie auf die, durch triftige Empfehlungen erzielte Acquisition fußten; Krebs besaß Muth, ernsten Willen, Talent u. Erfahrung, das unumgänglich Nothwendige anzuordnen, zu vollführen und das einmal Begonnene mit männlicher Beharrlichkeit aus erprobter Ueberzeugung auch durchzusetzen. Der schöne Zweck ging schöner noch in Erfüllung, der Erfolg rechtfertigte die Zulänglichkeit der Mittel, und der musikalische Zweig dieser Kunstanstalt steht gegenwärtig nicht minder auf einer Achtung gebietenden Rangstufe. Von eigener Arbeit hat K. bisher zwei dramatische Produkte in die Scene gebracht, nämlich „Sylva oder Die Macht des Gesanges,“ und „Agnes“, welche letzte Oper, laut bekannt gewordenen Urtheilen, sich mehr noch eines ungetheilten Beifalls erfreute, denn erstere, indem diese, früher für die Wiener Hofbühne bestimmt, vorzugsweise auf die Totalwirkung grandioser Chormassen berechnet war. Außerdem ließ er zwei Hefte deutscher Lieder drucken, und errichtete 1833 ein „Lehrinstitut für Gesang“ verbunden mit „gründlicher Unterweisung in den Elementar-Wissenschaften, und der höheren Musiktheorie“, welches Unternehmen durch die lobwürdigsten Fortschritte der bereits zahlreichen Schüler für den Beruf und die rege Thätigkeit des Begründers doch wohl den allerevidentesten Beweis liefert. 18.

Krebsgängig, in der Musik Alles, was rückwärts gelesen, gespielt od. gesungen werden muß; daher **Krebsmenuett** — eine Menuett, die rückwärts, auch vor- und rückwärts gespielt werden kann ꝛc. s. darüber das Weitere unter **Menuett**.

Krebsmenuett, s. d. vorhergeh. Art. und **Menuett**.

Kreibe, Johann Konrad, Fürstl. Anhalt-Bernburgischer Capellmeister zu Ballenstedt, geb. in Gotha am 15. August 1722, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von dem berühmten Georg Benda, und ging von Gotha wegen seiner weiteren musikalischen Ausbildung zuerst nach Berlin, und von da nach Dresden, woselbst er sich eine geraume Zeit aufhielt und von hier den Ruf als Capellmeister an den Hof des regierenden Fürsten Friedrich Albrecht von Anhalt-Bernburg erhielt. Hier wurde er der Gründer der Fürstl. Hofcapelle zu Ballenstedt, componirte daselbst mehrere Kirchenstücke, auch Sinfonien, Clavier- und Violinconcerte, Quintetts, Quartetts und Trio's für verschiedene Instrumente, starb aber schon am 25. October 1780

in seinem 58ten Lebensjahre, sehr geehrt und geachtet von seinen vielen Freunden.

Kreibe, Benjamin Felix Friedrich, ein Sohn des vorigen, Herzoglich Anhalt-Bernburgischer Capellmeister zu Ballenstedt, geboren daselbst am 3ten April 1772, wurde nach dem Tode seines würdigen Vaters, welchen er schon in seinem 7ten Jahre verlor, auf dem Erziehungsinstitute in Bernburg erzogen, besuchte daselbst bis in sein 15tes Jahr das Gymnasium, um sich zum Studiren der Rechte, und der Kammeral-Wissenschaften vorzubereiten, wurde aber von seinen Vorhaben abgehalten und wegen seines musikalischen Talents von dem kunstliebenden Fürst Friedrich Albrecht als Cammermusikus und Violinist in der schon damals berühmten Hofcapelle zu Ballenstedt angestellt. Hier erhielt er zu seiner Ausbildung gründlichen Unterricht auf der Violine und in der Composition von Rust und Agthe, bildete sich bald zum guten Orchesterdirector und wurde nach dem Abgange des damaligen Concertmeisters Weßely von Herzog Alexius zum Director und Concertmeister der Herzogl. Capelle ernannt, welchen Posten er viele Jahre ruhmvoll bekleidete, bis er bei dem Regierungsantritte des Herzogs Alexander Carl zum Capellmeister von demselben ernannt wurde. Würde er nun, nach seinen guten Gesundheitsumständen, sein fünfzigstes Dienstjahr bald erleben, so ist er gewiß einer der wenig Auserwählten, welche drei kunstliebenden Fürsten ein halbes Jahrhundert ruhmvoll gedient, und sich in diesen vielen Dienstjahren immer der allgemeinen Achtung und Liebe ihrer Untergebenen haben erfreuen können. Von seinen Compositionen sind Concerte für verschiedene Instrumente in Offenbach und Braunschweig im Stich erschienen, auch hat er außer vielen für sich gesetzten und nicht bekannt gemachten Violinconcerten fast für alle Instrumente geschrieben und auch einige kleine und große Singstücke geliefert, welche mit Beifall aufgenommen sind.

Kreibich, Franz, geboren 1728 zu Zwickau in Böhmen, und gest. am 3. December 1797 in Wien, Cammermusik-Director Kaiser Joseph des Zweiten und Vorspieler bei den Quartettunterhaltungen dieses Monarchen, nicht nur ein berühmter Violinvirtuose, daß reisende Kunstfreunde, nur um ihn zu hören, keinen Umweg scheuten, sondern mehr noch der vortrefflichste, ja anerkannt der erste Orchesteranführer seiner Zeit. Wenn er an der Spitze stand, so glich er der Achse, um welche alle Pole sich drehten. Man sah nur eine Bewegung, man vermeinte nur einen Ton zu hören, aber diesen in jeder denkbaren Abstufung, von der gewaltigsten Kraft, bis zum lispelnden Zephirshauch. Wie durch Bezauberung gehorchten alle seinem Feldherrntalente, sein Geist beseelte alle, und gleich einer electrischen Batterie theilte er das ihm inwohnende Feuer Allen mit. Also zeichneten ihn die Zeitgenossen sogar noch im Greisenalter. Er hinterließ nebst einem ansehnlichen baaren Vermögen auch eine Instrumentensammlung, deren Werth auf mehrere Tausend Gulden geschätzt wurde. — d.

Kreiskämpfer, s. Periodonicus.

Kreith, Carl, Flötenvirtuos und fleißiger, auch beliebter Componist, auch musikalischer Schriftsteller, aus dem Ende des vorigen und dem Anfange des laufenden Jahrhunderts, lebte zu Wien. Er schrieb: „Anweisung, wie alle Töne auf der Flöte richtig zu nehmen sind, nebst ihren gehörigen Benennungen", und — wahrscheinlich nur eine etwas veränderte Ausgabe des eben genannten Werks — „Schule für die Flöte, jedem Spieler dieses Instruments sehr nützlich, sowohl für Finger als auch Zunge" rc.; componirte

dann viele Variationen, Divertissements, Polonaisen, Duette rc. für die Flöte, theils mit theils ohne Begleitung anderer Instrumente; auch einige Harmoniemusiken, worunter eine betitelt „der Trompetenstoß", in denen jedoch nichts weniger als schöne Harmonien gefunden werden. Im Ganzen mögen gegen 120 Werke von ihm erschienen seyn, von welchen allen aber nicht 10, und mit Recht, ihren Verfasser überlebt, d. h. so viel Werth haben, um von anderen als nur oberflächlichen Dilettanten seiner Zeit, d. i. um 1800, gespielt worden zu seyn.

Kremberg, Jacob, Altsänger, Componist und Dichter, ward geb. zu Warschau um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, und war in seinen jüngeren Jahren Cammermusikus bei dem damaligen Administrator in Magdeburg, dann Mitglied der Königl. Schwedischen Hofcapelle. Um 1688 kam er nach Dresden, wurde daselbst Kurfürstl. Hof- und Cammermusikus, gab 1689 unter Anderem heraus: „musikalische Gemüthsergötzung a voce sola e B. cont." oder auch mit Begleitung der Laute, Gambe und Cither, — ein Werk von nicht weniger als 40 deutschen Arien, zu denen er meistens auch den Text gedichtet hatte; ging Anfangs des vorigen Jahrhunderts aber wieder von dort weg nach England, wo er als Königl. Hofmusikus angestellt wurde und noch 1718 lebte, doch kurz nach dieser Zeit auch gestorben zu seyn scheint. Von den Werken, die er hier in London herausgab, ist noch eine Art kleine Oper, eigentlich nur ein großes Gedicht, „Englands Glory" (1706), bekannt, das er auf den Geburtstag der Königin Anna dichtete und componirte. 17.

Krengel, Gregorius, ein Instrumentalmusiker, und, wie auch Gerber vermuthet, wahrscheinlich Lautenspieler aus dem Ende des 16ten Jahrhunderts. Gerber besaß sein 1592 mit Holzschnitt gedrucktes Bildniß, unter welchem die Worte standen:

„Effigiem pictura quidem praeclara Gregori,
Instar habens vivae, reddidit ista tuam,
Sed fidibus quam dulce canas, non Cous Apelles
Pinxerit, aut mira finxerit arte Myron.
Orpheo, qui traxisse feras et saxa putatur,
Te melius, dubito, personuisse lyra."

Demnach muß er zu seiner Zeit in hohem Ansehen gestanden seyn. Man hat auch noch Lautenstücke verschiedener Art von ihm, die, alle auf doppelte Weise gesetzt, 1584 zu Frankfurt a. d. O. gedruckt worden sind, und die sich unter anderen auf der Leihbibliothek zu München befinden. Als sein Geburtsort wird Frankenstein in Schlesien angegeben.

Krenz, Heinrich, ein berühmter Orgelbauer des 15ten Jahrhunderts, der unter anderen 1499 das große Werk in der St. Blasiuskirche zu Braunschweig bauete. Weiter ist von ihm Nichts mehr bekannt.

Kreps, s. Krebs, wie die Künstler dieses Namens sich alle schreiben. Kreps — was man übrigens oft findet — ist ein Druck- oder Schreibfehler.

Kreß, 1) Georg Friedrich, Violinvirtuos des vorigen Jahrhunders, war gebürtig aus Darmstadt. Gerber erzählt in seinem alten Tonkünstler-Lexicon, daß er um 1756 in der Herzogl. Meklenburgischen Capelle zu Schwerin angestellt gewesen, 1764 aber von da als academischer Concertmeister nach Göttingen berufen worden, und hier gegen 1775 gestorben sey. Nur Letzteres ist richtig; in Schwerin aber muß er viel früher gelebt haben, da er den Ruf nach Göttingen schon 1753 dort erhielt. Nach dem musikalischen Almanach von 1782 muß er viele Fertigkeit auf seinem

Instrumente, aber nicht gerade einen schönen Ton und Vortrag besessen haben, denn es heißt dort: „Wollt ihr musikalische Rodomontaden hören, so gehet hin nach Göttingen und höret Kreß. Durch ein ewiges tempo rubato macht er jede Composition unkenntlich und benimmt ihr allen Ausdruck. Seine eigenen Compositionen sind auch steif, hölzern und ohne Sang. Darnach wäre denn wohl zu berichtigen, was man sonst noch sehr Rühmliches über ihn hört oder liest. Von allen seinen Violinsachen ist unseres Wissens auch nur ein Solo 1764 zu Nürnberg gedruckt worden; die übrigen (Solo's und Concerte) blieben Manuscript. Ein anderer Violinvirtuos und Componist für sein Instrument des Namens aus dem vorigen Jahrhunderte war — 2) Jacob Kreß, der 1736 als Landgräfl. Hessischer Concertmeister zu Darmstadt starb. Von seinen Werken sind unter Anderem 6 Violinconcerte gestochen worden. — 3) Johann Albrecht K., war gegen Ende des 17ten Jahrhunderts Vicecapellmeister zu Stuttgart und besonders ein beliebter Kirchencomponist seiner Zeit. Wir besitzen noch von ihm mehrere 4stimmige geistliche Concerte mit Begleitung von 6 Instrumenten, die 1681 zu Stuttgart erschienen; dann „der süße Name Jesus oder deutscher Jubilus Bernhardi, mit 3 Stimmen gesetzt" (1683); und endlich schrieb er auch: „Manuductio nova methodica ad Bassum generalem" (1701). Andere Werke sind von ihm nicht mehr bekannt, wie auch sonst Nichts über seine Person.

Kretschmar, 1) Caspar, starb als Kämmerer zu Breslau 1657, und war 1602 zu Neiße geboren. Ein Jahr vor seinem Tode gab er heraus: „Gedicht von der edlen Singekunst" rc. Wichtiger ist seine in demselben Jahre erschienene Schrift: „Ursprung und Fortgang der edlen Singekunst." Mehrere andere musikalische Werke soll er in Manuscript hinterlassen haben. — 2) Johann K. oder Kretschmer, war Orgelbauer zu Schweidnitz und lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Von ihm ist unter anderen das große Werk von 54 Stimmen in der St. Jacobskirche zu Neiße, die 1711 erbauete Orgel von 30 Stimmen in der Dominikanerkirche zu Schweidnitz, und die 1735 erbaute 35stimmige Orgel zu Mortschütz. — 3) Johann K., ein musikalischer Schriftsteller aus dem Ende des 16ten und dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, von dem man aber Nichts mehr weiß als den Titel eines seiner Werke: Musica latino-germanica" (1605), das Andere auch unter dem Titel „de Compositione," „Melopoeia" und noch anders anführen. Gerber schreibt dieses Werk in seinem alten Tonkünstler-Lexicon einem Erfurter Stiftsorganisten Johann Andreas K. zu, dieser aber lebte 100 Jahre später.

Kretschmer, A., Königl. Preuß. Geheimer Kriegsrath u. Ritter in Anclam, s. Literatur, und seine Lebensgeschichte im Nachtrage zu diesem Werke.

Kreubé, F. (Francois?), ein in Deutschland wenig, ja fast gar nicht bekannter französischer Componist, lebt zu Paris, und schrieb unter Anderem die Opern: „Edmond et Caroline", „Coq de village", „Enfans de maitre", „le Fogeron de Bassora", und „l'Officier et le Paysan", aus welchen auch mehreres Einzelne, namentlich die Ouverturen für Orchester u. Pianoforte, gedruckt worden ist; die ersten und letzten beiden sind auch in Partitur gedruckt, eben so die Oper „Canon", welche wir noch nachholen. Ferner componirte er einige Violinquartette, Trio's für die Violine und eine Menge Duo's für dasselbe Instrument und Variationen, die in ihm zugleich einen tüchtigen Violinspieler vermuthen lassen; mehrere Duette für Flöte, dieselben auch für Klarinette arrangirt; ein Trio für Pianoforte, mit Vernier gemeinschaftlich 2 Trio's für Pianoforte, Flöte oder Violine und Violoncell

(op. 20, sehr empfehlenswerth); mit Pollet gemeinschaftlich Variationen für Harfe und Violine, Romanzen und Lieder mit Pianofortebegleitung, u. dgl. m. im leichten, jedoch eleganten französischen Geschmacke. Ueber die Opern vermögen wir nicht ein gründliches Urtheil zu fällen, da wir nie Gelegenheit hatten, sie zu hören, oder auch nie Etwas daraus zu Gesicht bekamen. Daß Pleyel in Paris Mehreres von K. druckte, stimmt in mancher Beziehung günstig für ihn; sein bereitwilligster Verleger war indeß Pierre, aus dessen Handlung aber auch meist Vortreffliches hervorgeht.

Kreuser, zwei Brüder, Adam und Georg Anton, die sich auch Kreußer schrieben. Adam, der ältere, ward geboren zu Heidingsfeld am 22. Juni 1727, und bildete sich unter guten Meistern seiner Zeit zum Waldhornisten und Violinvirtuosen. 1752 reiste er als solcher durch Frankreich nach Holland, wo er sich einen bedeutenden Ruf erwarb, weshalb er denn auch, zu Amsterdam angekommen, daselbst bald die Stelle eines Concertmeisters erhielt. Als solcher nahm er nun seinen jüngeren Bruder, Georg Anton, der 1743 zu Heidingsfeld geboren worden war, und bereits den Anfang im Violinspiele gemacht hatte, zu sich und unterrichtete ihn ferner, mit dem besten Erfolge, in seiner Kunst. Der Beifall, welchen derselbe bald darauf in den Concerten erhielt, die er zu Amsterdam und anderen Orten gab, bewog ihn endlich, ihn zu weiterer Ausbildung nach Italien zu schicken, und ihn hier nicht nur im Violinspiele, sondern auch in der Composition und in den Wissenschaften von den anerkannt besten Lehrern unterrichten zu lassen. So ward der eine Bruder zugleich Lehrer und Erzieher des andern, und man kann sich erklären, woher die falsche Angabe an einigen Orten rührt, daß Georg Anton K. ein Sohn von Adam K. gewesen sey. Um 1775 kehrte G. A. wieder aus Italien zurück, lebte nun noch einige Zeit bei seinem Bruder in Amsterdam und ward dann Churfürstl. Concertmeister zu Mainz. Adam starb zu Amsterdam am 19ten April 1791; Georg Anton zu Mainz in einem der ersten Jahre des laufenden Jahrhunderts. Ob Ersterer sich auch in der Composition versuchte, ist nicht bekannt; wenigstens ist kein Werk von ihm gedruckt worden. Georg Anton dagegen schrieb eine Menge Sinfonien, Quartette, Quintette, Trios, Duos, letztere alle für die Violine, und — wie die Sinfonien — in einem leichten gefälligen Style, wie es zu seiner Zeit, d. h. zu Ende des vorigen Jahrhunderts, Mode war. Daher sind sie aber auch mit ihm gleichsam aus dem musikalischen Leben verschwunden. Das Oratorium „der Tod Jesu" (von Ramler), womit er sich in den Kirchen- und dramatischen Styl der Composition wagte, machte kein Glück, und deshalb trat er denn auch mit ähnlichen Werken, die sein Pult noch verschlossen hielt, nie wieder auf.

Kreuser, Johann Matthäus, Violinist, geb. zu Langfort bei Würzburg am 13. Dec. 1763, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, ward dann ein Schüler von Martin Schmidt in Würzburg, und endlich von Schick in Mainz. Auf Empfehlung dieses Meisters kam er denn auch 1785 in die Capelle zu Mainz, von wo ihn jedoch bald die französischen Kriege vertrieben. 1793 lebte er zu Berlin, in der Absicht, von da nach London zu gehen. Dieser Plan ward ihm jedoch durch allerlei mißliche Umstände, besonders Familienverhältnisse, vereitelt, und er kehrte 1804 wieder, nachdem er mehrere erfolgreiche Reisen durch Deutschland gemacht hatte, auf denen er sich auch als Guitarrenspieler und nicht unangenehmer Sänger hören ließ, wieder nach Mainz zurück, wo er seit 1807 aber, ganz von der Kunst zurückgezogen, als Privatmann lebte, weshalb man denn auch seit der Zeit in der Kunstwelt nichts mehr von ihm gehört hat. Sein

Bruder — Peter Anton, ebenfalls Violinist und seit 1807 als solcher in der Königl. Capelle zu London angestellt, geb. zu Langfort 1772, machte in seiner Jugend mehrere Reisen nach Frankreich, die zu seiner Ausbildung ungemein Viel beitrugen. Als er 1788 zu Paris spielte, erregte er, sowohl durch seine eminente Fertigkeit, als durch seinen guten, ausdrucksvollen Vortrag, eine solche allgemeine Bewunderung, daß er augenblicklich als erster Violinist in der dortigen Königl. Capelle angestellt ward. Die Revolution vertrieb auch ihn von diesem Posten, und er flüchtete nach England. Hier brachte er zunächst mehrere kleine Operetten, die er zu Paris geschrieben hatte, zur Aufführung, um seine äußere Existenz zu sichern, und erst dann trat er als Virtuos auf. Oeffentlichen Nachrichten zu Folge, machte er jedoch in künstlerischer Beziehung mehr als Virtuos, denn als Componist dort sein Glück, und wir wollen gern glauben, daß er in seiner Blüthezeit zu den besten Violinspielern Englands gehörte.

Kreußer, Adam und Georg Anton, s. Kreuser.

Kreutzer, Conradin, geb. am Cäcilientage, den 22. Nov. 1782 zu Mößkirch, einem Fürstl. Fürstenbergischen Städtchen im Großherzogthume Baden, wo sein Vater Bürger und Eigenthümer der eine halbe Stunde fernliegenden Thalmühle war. Vom 7ten bis zum 10ten Jahre wurde der kleine Conrad von dem wackern Organisten und Chorregens Joh. Bapt. Rieger in den Elementen der Tonkunst unterrichtet, kam alsdann zu den Studien in die Abtei Zwiefalten, unweit der ehemaligen Reichsstadt Riedlingen an der Donau, vervollkommte sich binnen 6 Jahren im Gesange, Generalbaß, Clavier- und Violinspiele, und erhielt den Ordenspriester, Ernst Weinrauch, damals der berühmteste Kontrapunktist im ganzen gelobten Schwabenlande, zu seinem Compositionslehrer. Bis 1804 lebte K. abwechselnd zu Freyburg im Breisgau und in der Schweiz, allbeliebt als kunstfertiger Meister auf dem Pianoforte, wie auf der Klarinette, als gemüthlicher Tonsetzer und seelenvoller, mit einer klangreichen Stimme begabter Sänger; nunmehr aber wandte er sich nach Wien, um die Werke großer Meister zu hören und zu studiren. Dort arbeitete er fleißig, und sein vielseitig gebildetes Künstlertalent, verbunden mit der angenehmsten Persönlichkeit, verschaffte ihm auch hier die freundlichste Aufnahme. Nach zweijährigen Reisen durch Deutschland folgte er 1812 einem ehrenvollen Rufe als Königl. Würtembergischer Hofcapellmeister nach Stuttgart, welche Stelle er aber 1817 mit jener am Hofe des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen wechselte. Im Jahre 1822 kehrte er wieder nach Wien zurück, brachte mit dem glänzendsten Erfolge seine Oper „Libussa" in die Scene, und wurde am Kärnthnerthortheater, unter Barbaja's Administration, angestellt. In diesem Wirkungskreise verblieb er auch während der Entreprise des Grafen von Gallenberg und trat erst nach erfolgter Uebernahme des Pächters Duport, im September 1833, bei der Josephstädterbühne als Operndirector ein. Seiner praktischen Routine; seinem geläuterten Geschmacke, seinem unermüdlichen Eifer in der Ausbildung des Gesangpersonals, seiner umsichtigen Orchesterleitung, seiner rastlosen Sorgfalt bezüglich einer gleich correcten als geistreichen Ausführung, verdankt diese Kunstanstalt eine preiswürdige, vom gesammten Publikum anerkannte, Regeneration. Als Componist steht er in der Reihe der Beliebtesten seiner Zeitgenossen; er weiß die Melodik des italienischen Styles mit französischer Eleganz und deutscher Kraft zu vereinen; Gesang ist immerdar der alles umschlingende Zaubergürtel, der eben sowohl in seinen reizenden Cantilenen, als vielstimmigen Combinationen sich entfaltet; sein Instrumentalspiel ist

feurig, brillant, voll Leben und höchst wirksam, ein Resultat erprobter Kenntnisse, und wenn er auch mitunter durch angehäufte Massen auf drastische Effecte hinstrebt, so ist dies ein Opfer, welches gleich ihm so manch Andere, selbst gegen ihre bessere Ueberzeugung, dem Moloch, Zeitgeist geheißen, darzubringen fast gewaltsam gezwungen werden. Von seinen zahlreichen Werken vermöchte vielleicht nicht einmal der Autor selbst vollständig Rechenschaft abzulegen; indessen sind die bekanntesten und vorzüglichsten darunter: 3 Clavierconcerte (gest.), 6 Sonaten mit Violin und Violoncell (gest.), ein Quartett (gest.), mehrere einzelne Piecen, Concertants für Blasinstrumente u. s. w., 3 Hefte Frühlings- und Wanderlieder, nebst 6 Fortsetzungen, 6 Hefte vierstimmige Vocalquartette (jedes zu 12 Lieder), 12 Lieder aus der Ferne (sämmtlich gest.), viele einzelne Gesänge mit Pianoforte-, Horn- und Violoncell-Begleitung, 4 große und 6 kleinere Messen, eine darunter mit Harmonie-Accompagnement, ohne Saiteninstrumente, mehrere Graduals und Offertorien, Chöre, Motetten u. dergl., ein Oratorium: Moses, in Stuttgart 1815, das nächstfolgende Jahr bei der großen helvetischen Musikversammlung in Zürich aufgeführt; außerdem verschiedene Cantaten bei gelegentlichen Anläßen, z. B. auf die Genesung Kaiser Franz ꝛc.; für die Bühne: „Aesop in Phrygien“ (Wien 1808), „Jery und Bätely“, „zwei Worte“, „Conradin von Schwaben“ Oper (aufgeführt in Stuttgart 1813), „der Taucher“ (1814), desgl. „Alimon und Zaide“, „die Insulanerin“ (1815, später auch für Wien eingerichtet), „Feodora“ und „die Alpenhütte“, (zwei Operetten 1816), „Orestes“ lyrische Tragödie (1817). „Cordelia“ Monodram mit Chören, in Donaueschingen 1819 componirt, zu Berlin und und Wien dargestellt, „Libussa“ 1822 in Wien, ebendaselbst „der Taucher“ umgearbeitet 1823, „Siguna“ und „erfüllte Hoffnung“ (1824), „die lustige Werbung“ (1826), „Baron Luft“ und „Denise, das Milchmädchen von Montfermeil“ (1829), „die Jungfrau“ und „der Lastträger an der Themse“ in Prag 1830 und 31, „Melusine“, Text von Grillparzer, in Berlin 1833, „das Nachtlager in Granada“ zu Wien 1834 mit ungetheiltem Beifall, im vollständigen Clavierauszuge gestochen, „der Bräutigam in der Klemme“, Operette, „Traumleben“ dramatisches Mährchen, Musikstücke, Gesänge, Chöre, Ouverturen, Tänze, höchst werthvolle Einlagen u. dergl. in verschiedene Bühnenwerke, namentlich: „das Dauernde im Wechsel“, „der Verschwender“ von Raimund, zu den Opern: „Marie“, „Ludovic“, „die Falschmünzer“ u. v. A. — d.

Kreutzer, Rudolph, geb. 1767 zu Versailles von deutschen Eltern, zeigte sehr früh die auffallendsten Anlagen zur Musik, welche zu Paris von dem deutschen, in der dasigen Capelle wirkenden Violinisten Anton Stanitz so trefflich gebildet wurden, daß der 13jährige Knabe 1780 in einem Concert spirituel durch den fertigen Vortrag einer großen und schwierigen Composition seines Meisters das größte Erstaunen erregte. Seine unbemittelten Eltern hätten ihn kaum noch länger in Paris unterstützen können, allein das hervorragende Talent des kleinen Violinspielers hatte ihm die Gunst des Grafen von Artois erworben, der sich seiner weiteren Erziehung in allen Dingen annahm und ihn unter Anderem in die Schule Viotti's gab. Nach 3 Jahren spielte er in einem Concerte der berühmten Mara zum anderen Male öffentlich und erregte noch lebhaftere Theilnahme. Hier wurde sein Name in verschiedenen Blättern in Kreutzner umgewandelt, den nun Manche irrig für eine besondere Person angesehen haben, was schon Gerber berichtigt. Auch mit Herausgabe seiner Compositionen trat er sehr jung auf; 1784 erschienen 6 Duos für Violine und Violoncell. Von 1790 an wurden

seine Compositionen bedeutender, in welchem Jahre er auch sein erstes Theaterwerk schrieb: „Jeanne d'Arc à Orleans", 1791 „Lodoiska" 3 Akte, gestochen und übersetzt auch in Deutschland gegeben, desgl. 1791 „Paul et Virginie", 3 Akte, verdeutscht: „Unschuld und Liebe", 1792 le franc Breton, Opéra comique etc. 1792 hatte er Paris verlassen und sich nach Achen gewendet, wo er abermals entzückte, wie auch auf verschiedenen Kunstreisen in Deutschland, namentlich 1798. Seine Spielart ganz nach Viotti: langer Bogenstrich, starker Ton, große Reinheit und Deutlichkeit auch im Schwierigen; besonders ausgezeichnet im Adagio. Nach Paris zurückgekehrt, verwaltete er seine beiden Aemter sehr gewissenhaft, als Vorgeiger an der ersten Violine (Baillot an der II) in der berühmten Königl. Hofcapelle und als Anführer des Orchesters der Opéra comique erwarb er sich ungemeinen Beifall. 1799 und 1800 kämpfte der berühmte Rode mit ihm öffentlich um den Preis. Das ganze Publikum war dabei betheiligt, in jeder Pariser Gesellschaft gab es zwei Partheien, die einen oder den andern zu ihrem Lieblinge erwählten. Unter Anderm wurde Kreutzers Symphonie concert. pour II Violons principales à grand Orch. (gedruckt 1800) von beiden Künstlern vorgetragen. Die Meisten erklärten Kreutzer als den Einzigen, der mit Rode verglichen werden könne, dagegen Rode nur mit sich selbst. K.'s 12 Concerte standen gleichfalls in Ansehen und wurden überall gern gehört. An der Akademie des Conservatoriums der Musik war er zum Professor der Violine ernannt worden und half das berühmt gewordene Werk vollenden: Méthode de Violon par les citoyens Baillot, Rode et Kreutzer, membres au conservatoire de musique, redigée par Baillot, adoptée par le conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement, à Paris, au Magacin de Musique 1803. Es ist deutsch und französisch bei Kühnel in Leipzig erschienen, wo mehrere Compositionen Kreutzers gestochen wurden, z. B. Nouveaux Caprices ou Etudes du Violon. 1824 wurde früherer Verpflichtungen wegen für Herrn Habeneck von einem veränderten Ministerium als Entschädigung dem Herrn H. Kreutzers Capellmeisterstelle an der großen Oper angetragen. Kreutzer widersetzte sich und blieb. Ein neuer Versuch für Herrn H., ihn als zweiten Director des Conservatoriums zu ernennen, brachte noch größeren Streit und mißglückte von Neuem. Da theilte man endlich die Verwaltung der großen Oper, gab das Finanzielle u. s. w. dem Herrn Duplontis (früherem Allgemeinvorsteher), Hrn. Kreutzer aber die Aufsicht über die Musik, worauf er es sich gefallen ließ, daß Herr Habeneck an seiner Stelle Capellmeister wurde. So arbeitete K. in Ehren und zum Nutzen Vieler als Lehrer, Componist und Violinspieler fort, sahe das Unglück seines Nebenbuhlers nach der Rückkehr aus Rußland, ohne sich darüber kleinlich zu freuen, hörte auch noch von Rode's Tode, selbst schon kränklich. Er traf daher Anstalten, daß ihm sein jüngerer Bruder August, den er zum Violinspieler gebildet hatte, als Professor im Conservatoire folgen solle. August K. wurde seines Bruders Nachfolger und Rudolph begab sich nach Genf, um seine Gesundheit wieder herzustellen. Er ist aber nicht wieder zurückgekehrt; nach langwieriger Krankheit starb er in Genf im Januar 1831, kurz nach Rode. Auch sein Bruder Aug., der nützlich, aber ohne Ruhm wirkte, folgte ihm bald; er starb im Sommer 1832. G. W. Fink.

Kreuz, s. Erhöhung und Erhöhungszeichen, auch Versetzungszeichen und B.

Krieg, Adam, geb. zu Rabensburg in Unteröstereich am 30sten September 1785, folgte seinem Berufe zum geistlichen Stande; wurde im Stifte zu Melk 1808 aufgenommen und las drei Jahre später seine erste Messe.

In der Folge erhielt er die Professur an der lateinischen Grammatikalschule, das Chorveweseramt nebst dem Directorium über das Alumnat der Sängerknaben. Durch seine gründlichen Musikkenntnisse, regen Eifer und unermüdliche Beharrlichkeit brachte er die letzteren, früher etwas verwahrlosten Kunstzweige wieder empor auf eine Achtung einflößende Rangstufe. Selbst ein routinirter Gesangmeister, geübter Violinspieler und kräftiger Anführer wendete er seine besondere Sorgfalt dem Instrumentalfache zu, und genoß das Vergnügen, sein rastloses Bemühen durch gesegnete Früchte belohnt zu sehen. In gerechter Anerkennung verlieh ihm sein kunstliebender Abt, Marian Zwinger, nach mehrjähriger, angestrengter Dienstleistung die erledigte, zur Stiftsherrschaft gehörige Pfarrei Protes im Marchfelde, und ernannte als würdigsten Nachfolger den Conventualen Robert Stipa (s. d.), zugleich Bibliothekar und Archivpräfect: eine Wahl, die nimmer zweckmäßiger und erfolgreicher hätte getroffen werden können. —d.

Krieger (zuweilen auch **Krüger** geschrieben), Adam, ein deutscher Componist und Dichter des 17ten Jahrhunderts, war Churfürstl. Cammermusikus zu Dresden, geboren 1634 und gestorben schon 1666. Mehrere seiner Werke kamen erst nach seinem Tode heraus, und dieselben bestehen meist in 1- und mehrstimmigen Arien mit verschiedener Begleitung. Von den während seines Lebens erschienenen ist nur noch eine Arie bekannt für 2 Sopranstimmen, die er 1656 auf J. G. Olearius Magisterat gedichtet und componirt hatte, und die auch in demselben Jahre zu Leipzig gedruckt wurde, mit Begleitung von 2 Violen.

Krieger, Johann Philipp (später von), geboren zu Nürnberg 1649, Sohn eines Teppichmachers, fing in seinem 8ten Jahre, unter J. Drechsel's Leitung, an das Clavier zu spielen, und dann bei Gabriel Schütz mehrere andere Instrumente. Dabei besuchte er die Schulen seiner Vaterstadt bis in sein 16tes Jahr sehr fleißig. In diesem faßte er zuerst den Entschluß, sich ganz der Musik zu widmen, und ging, auf uns unbekannte Veranlassung, nach Copenhagen, wo er, gegen Verwaltung der Organistenstelle an der Peterskirche, von dem berühmten J. Schröter noch weiter, 5 Jahre lang, in der Kunst, namentlich im Orgel- und Clavierspiele, unterrichtet ward, aber auch Kost und Wohnung erhielt. Auf Schröter's Empfehlung ward er in der Composition ein Schüler von dem Capellmeister Ritter C. Förster. Nach Verlauf jener 5 Jahre, während welcher ihm der König Friedrich III. von Dänemark, der ihn öfters mit Bewunderung spielen gehört hatte, mehrere Dienste antragen ließ, kehrte er nach dem Willen seiner Eltern über Holland nach Nürnberg zurück. Hier angekommen trat er bald in Concerten auf, und hatte sich des größten Beifalls zu erfreuen; auch wurden ihm mancherlei einladende Versprechungen für die Zukunft gemacht, wenn er seine Vaterstadt nicht wieder verlassen wolle; allein er folgte lieber einem Rufe des Capellmeisters Coler zu den Hochzeitsfesten des Markgrafen nach Bayreuth, wo er auch zuerst als Cammercomponist, und, da Coler bald darauf starb, an dessen Stelle als Capellmeister angestellt ward. Geliebt von seinem Herrn, dem Markgrafen, und in dem freundschaftlichsten Umgange mit mehreren benachbarten großen Künstlern jener Zeit verlebte er hier in Ruhe eine Reihe glücklicher Jahre, seine Thätigkeit seinem Amte und der Composition widmend, bis 1672 der Krieg mit den Franzosen auch seinen Herrn in's Feld rief, und er nun, da die Hofmusik dadurch aufgelöst ward, indeß mit Beibehaltung seines bisherigen Gehaltes, nach Italien reiste. Schon Meister seiner Kunst, studirte er hier dennoch dieselbe eine Zeitlang unter Rosenmüller in Venedig; machte die belehrenden und bildenden Bekanntschaften

von Cavalli u. A.; ging dann nach Bologna zu G. M. Bononcini, auf dessen Rath er noch bei Abbatini Unterricht in der Composition und bei Pasquini Unterricht im Clavierspiele nahm. In Neapel benützte er sehr den Umgang mit Ziani. Auf der Rückreise studirte er erst wieder bei Rosenmüller und Rovetta in Venedig einige Monate, und eilte dann, auf Befehl des Markgrafen, über Wien nach Bayreuth zurück. In Wien spielte er mit so glänzendem Erfolge zwei Mal vor dem Kaiser Leopold, daß ihn dieser nicht nur mit einer goldenen Gnadenkette und 25 Ducaten beschenkte, sondern auch in den Reichs-Adelstand erhob. In Bayreuth fand er die Verhältnisse nicht mehr so angenehm, wie er sie verlassen hatte, u. er nahm daher seinen Abschied; ging nach Cassel, lebte hier einige Jahre als Capellmeister, und folgte dann einem Rufe des Herzogl. Administrators als Vicecapellmeister und Hoforganist nach Halle. Auf einer Reise, die er von hier aus, im Gefolge seines Herrn, nach Dresden machte, hörte ihn Herzog Johann Adolph von Weißenfels. Derselbe trug ihm das Amt eines Capellmeisters an, das er auch annahm; doch ergingen in dem Augenblicke so viele Berufungen an ihn, daß er sich zu einer bestimmten Wahl nur schwer entschließen konnte. So kam es, daß er jetzt in dem kürzesten Zeitraume zu Eisenberg, zu Braunschweig und zu Weißenfels als Capellmeister lebte; auch der Churfürst Johann Georg III. zu Dresden berief ihn als seinen Vice-Capellmeister und Cammercomponisten; allein Herzog Johann Adolph gestaltete sein äußeres Leben in Weißenfels so angenehm, daß er jeden ferneren Ruf entschieden von sich abwies. Auch der Nachfolger Johann Adolph's beließ ihn in seinem Amte und Begünstigungen, u. er starb daher zu Weißenfels, nach 40jährigen treuen Diensten, am 6ten Februar 1725. — Von seinem großen Fleiße als Componist zeugen die vielen Opern und Tafelmusiken, die er z. B. allein in Braunschweig zur Aufführung bringen mußte, und die Werke, die auf unsere Zeit noch von ihm gekommen, oder von denen man wenigstens weiß, daß sie einst unter seinem Namen an verschiedenen Orten zur Aufführung gekommen sind, können daher nur den kleinsten Theil von dem ausmachen, was er wirklich schrieb. Es sind jenes zunächst die Opern: „der Wettstreit der Treue", und „Herkules", diese in 2 Theilen; dann die gedruckten Violinsonaten mit Baß- und Gambenbegleitung; viele Arien, von denen Mattheson eine Sammlung anführt unter dem Titel „Auserlesene Arien aus den 3 Singspielen „Flora", „Cecrops" und „Pocris"", die also auch von ihm gesetzt seyn müssen; „lustige Feldmusik" (jetzt Harmoniemusik genannt); deutsche und lateinische Psalmen für 1 und 3 Stimmen und mit Begleitung von 2 Violinen, und einiges Andere, was immer noch wenigstens von historischem Interesse ist.

Krieger, Johann Gotthilf, ein Sohn des vorhergehenden, wurde geboren zu Weißenfels am 13ten September 1687, und war in der Musik natürlich ein Schüler von seinem Vater; doch unterrichtete ihn darin auch der Cantor J. S. Bayer. Seine wissenschaftliche Bildung erhielt er auf dem Gymnasium zu Weißenfels, und später auf der Universität zu Halle, wo er von 1706 bis 1710 die Rechte studirte, und seine musikalischen Uebungen unter dem berühmten Zachau fortsetzte. Von 1710 bis 1711 privatisirte er auch fast ein ganzes Jahr als Rechtsgelehrter zu Leipzig. Dann ernannte ihn der Herzog Johann Georg zum Regierungs-, Consistorial- und Amts-Advocaten zu Weißenfels. Seine Geschäfte als solcher besorgte er mit dem größten Fleiße; doch ward er auch der Musik nicht untreu, und vielleicht that er schon damals noch Mehr darin als mancher wirkliche Künstler, und der Vater sah es nicht ungern, wenn der Sohn ihn in den Amtsgeschäften

kräftigst unterstützte. Das nährte denn die ihm angeborne Liebe zur Kunst, und der Entschluß, den er 1712 faßte, die Rechte zu verlassen und sich ganz der Musik zu widmen, kam Niemandem unter seinen Bekannten unerwartet. Er ward Hoforganist, und endlich, als der Vater starb, dessen Nachfolger, als welcher er in den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts starb. Daß er ebenfalls Viel componirte, kann wohl nicht bezweifelt werden; doch ist von seinen Werken nicht eins auf unsere Zeit gekommen.

Krieger, Johann, jüngerer Bruder des voranstehenden Johann Philipp, und zuletzt Musikdirector und Organist zu Zittau, ward geboren zu Nürnberg am 1sten Januar 1652, und seiner außerordentlichen Liebe zur Musik wegen von H. Schwemmer in der Sebalderschule mit vieler Sorgfalt zuerst nur im Gesange unterrichtet. Dann besuchte er einige Zeit als Discantist das öffentliche Singechor, u. endlich fing er unter G. C. Wecker's Leitung auch das Clavier an. 7 Jahre lang war er dieses Meisters fleißigster Schüler. Nach der Zeit ging er zu seinem Bruder Johann Philipp, und studirte bei demselben die Composition, folgte ihm auch als Hoforganist im Amte zu Bayreuth (man sehe d. Art. Johann Philipp K.). Ein unangenehmer Streit indessen nöthigte ihn, seine Entlassung zu nehmen, und er ging wieder zurück nach Nürnberg, wo er sich eine Zeitlang mit der Umarbeitung der meisten Kirchengesänge zu Ricercaren mit 2 u. 3 Subjecten beschäftigte, wovon ihm aber das Manuscript entwendet wurde. 1678 ward er dann Gräfl. Reußischer Capellmeister zu Grätz. Nach dem Tode des Grafen 1681 ging er nach Weißenfels; erhielt hier einen Ruf als Capellmeister nach Eisenberg, den er auch annahm, jedoch nur auf sehr kurze Zeit, indem er in demselben Jahr noch als Musikdirector u. Organist an der Johanniskirche zu Zittau angestellt wurde, wo er dann auch bis an seinen Tod (den 18ten Juli 1736) blieb, in vierundfünfzigjähriger treuer Amtsverwaltung. Noch den Tag vor seinem Tode ging er in die Kirche, spielte Orgel zu den Chorälen „Meine Wege sind nicht eure Wege" und „Auf mein Herz, rüste dich. Jesus läßt zur Tafel laden", und sagte endlich beim Weggehen zu einem Freunde, er möge vollends die Communion besorgen: „ich habe mein letztes Stück geschlagen, werde wohl nie wieder kommen". Am folgenden Morgen, 6 Uhr, eben als er sein gewöhnliches Morgengebet verrichtet hatte, rührte ihn der Schlag. Von seinen gedruckten Compositionen lassen sich noch anführen: „Musikalische Ergötzlichkeit" (5- bis 9stimmige Arien), „Musikal. Parthien, bestehend in Allemanden, Curenten, Sarabanden ꝛc. für Clavier" (es ist dieses eben das Werk, womit W. M. Endter in Nürnberg die erste Probe seines erfundenen Notendrucks mit beweglichen Typen machte), und „Anmuthige Clavierübungen: Präludien, Fugen, Ricercaten ꝛc." — Mattheson zählt diesen K. in seinem „vollkommnen Capellmeister" unter die besten Contrapunktisten seiner Zeit. Ein ähnliches Urtheil über ihn steht in Sulzer's „Theorie der schönen Künste" unter dem Art. „Veränderung", und noch Andere stellen ihn in jeder Beziehung als ein wahres Musterbild des vorigen Jahrhunderts hin. 40.

Kriegk, Violoncellvirtuos und Componist für sein Instrument des vorigen Jahrhunderts, ward zu Bibra in Grabfeld am 25sten Juni 1750 geboren, aber, da sein Vater früh starb, von seinem 6ten Jahre an auf der Schule zu Meiningen erzogen. In seinem 12ten Jahre schon erhielt er als Violinist und Sänger eine Stelle bei der dortigen Hofmusik. 19 Jahre alt kam er als Musiker in die Dienste des Landgrafen von Hessen-Philippsthal, mit dem er zwei Mal nach Holland reiste. 4 Jahre später ward er erster Violinist bei der Flämischen Oper zu Amsterdam. Von hier reiste er mit

dem Marquis von Tailfair nach Paris, wo er mit Duport bekannt wurde, der ihn auch auf dem Violoncell einige Zeit unterrichtete, und zuerst eine besondere Liebe zu diesem Instrumente in ihm erregte. Vortheilhaft wirkte in solcher Beziehung auch auf ihn Jarnowich, durch den er in die ersten musikalischen Zirkel kam, und auch in die Dienste des Grafen von Montmorancy-Laval. Nach 5jährigem Aufenthalte in Paris, während welcher Zeit er sich zu einem der ersten Violoncellisten ausgebildet hatte, kehrte er nach Deutschland zurück, ward erst Cammermusikus und später dann Concertmeister zu Meiningen, wo er um 1812 starb. Er hat mehrere Sonaten für Violoncell mit Baßbegleitung, auch mehrere Concerte für dasselbe Instrument gesetzt, die viel Eigenthümliches haben, dennoch aber nur der Zeit angehören. Sein vortreffliches Violoncell, das er in Paris durch Duport's Vermittlung sehr theuer an sich gekauft hatte, erbte sein Schwiegersohn, der Violoncellist Knoop, der wohl schon von manchem berühmten Meister darum beneidet worden seyn mag. 15.

Kriegslied, s. Lied.

Kriegsmusik, dasselbe was Feldmusik, s. Militärmusik.

Krimershoff, Johann Wilhelm, seit 1810 privilegirter Orgelbauer zu Oldenburg, wurde zu Düsseldorf geboren, und arbeitete vor seinem Etablissement in Oldenburg längere Zeit in Gesellschaft mit anderen Meistern. Die Erlaubniß, sich in Oldenburg niederlassen und nun auf eigene Rechnung Neubauten unternehmen zu dürfen, erhielt er nach Vollendung eines neuen Werks in der St. Lambertikirche zu Oldenburg von 47 Stimmen für 4 Manuale und Pedal mit 6 Bälgen, das zu den schönsten Deutschlands gehört. Die vollständige Disposition desselben enthält die Leipz. allg. musikal. Zeitung 1810 pag. 529.

Kritik. Dieses Wort kommt her von dem griechischen κρινειν — urtheilen, und ist ursprünglich ein Adjectiv (κριτικη), zu dem man noch ein Substantiv (τεχνη) hinzudenken muß, wenn es wirklich Beurtheilungskunst heißen soll, wofür es auch die deutsche Sprache schon seit lange als technisch aufgenommen hat. — I. Eine solche Kunst der Beurtheilung, alle Kritik, zerfällt nun zunächst in eine Wort- u. Sachkritik, denn sowohl das Eine als das Andere, das Wort wie die Sache, faßt oder kann der Kritiker bei seinem Geschäfte, entweder nun zusammengenommen oder einzeln, ins Auge fassen. Jene, die Wortkritik, die man auch die philologische nennt, in der Musik aber eigentlich die Noten- oder noch besser die orthographische, grammatische Kritik heißen sollte, hat es vornehmlich mit der Reinigung alter Musikwerke von Schreib- oder Druckfehlern (nicht schon eigentlichen Satzfehlern) zu thun, u. wird daher auch wohl schlechtweg nur die Correctur genannt. Daher der Name Correctur-Probe, für solche Proben nämlich, in welchen, bei mehrstimmigen, combinirteren Tonwerken, nichts Anderes gethan wird, als nach Bestimmung des Directors die Schreib- oder Druckfehler sowohl in der Partitur als in den einzelnen Stimmen aufgesucht und verbessert (s. Probe). Natürlich gehört dazu vornehmlich, auf Seiten des Directors, genaue Kenntniß des reinen Satzes, des Generalbasses. In Fällen, wo verschiedene Satzweisen möglich, die vorhandenen aber, wenn auch nur scheinbar, falsch sind (wie sie bei zusammengesetzteren Accorden und Harmonien oft vorkommen), nimmt man dabei seine Zuflucht zu Vermuthungen, und es entsteht die Conjectural-Kritik. Diese soll aber nicht, wie man gewöhnlich zu meinen pflegt, den Tonsetzer verbessern, sondern nur herstellen

wollen. Jenes ist Sache der zweiten, der Sachkritik, die — wie aus dem Gesagten hervorgeht — als eine höhere jener, der Wort- oder eigentlich Notenkritik, als einer in allen ihren Arten niederen, entgegengesetzt wird. Bezieht man dieselbe ohne Unterschied auf Schriften und Geistes(Kunst-)werke aller Art, so heißt sie auch bei uns, in der Musik, eine allgemeine, wie sie z. B. in öffentlichen Blättern, Zeitungen rc. ausgeübt wird, wo man das Kritisiren auch Recensiren, die Kritiker — Recensenten nennt. Eine Kritik, vom blos geschichtlichen Standpunkte aus gepflogen, heißt die historische, die auf der einen Seite, wenn sie sich vornehmlich auf ältere literarische Produkte bezieht, in der Regel mit der philologischen, auf der andern Seite, wenn sie namentlich Ereignisse, historische Gegenstände, Begebenheiten rc. in ihr Bereich zieht, gewöhnlich mit der Philosophie Hand in Hand geht und in diesem Falle auch wohl blos die philosophische K. heißt, die übrigens, auf unserem Gebiete, in der musikal. Kunst, streng genommen nichts Anderes ist als die artistische oder ästhetische Kritik, die Philosophie der Kunst, sowohl im Allgemeinen (mit Inbegriff der eigentlichen Tonsetzkunst) als im Besondern, denn ungeachtet ihrer besonders historischen Richtung handelt sie doch auch überall streng nach den Regeln sowohl der praktischen Tonsetzkunst als der wissenschaftlichen Aesthetik, und berührt neben den praktischen und theoretischen Gegenständen der Musik immer auch bloße Gegenstände des Geschmacks (Geschmacks-Kritik). So Viel zur Bezeichnung der verschiedenen Richtungen, welche die Kritik auch in der Tonkunst nehmen kann und zu nehmen pflegt, weil es ihr gewissermaßen Gesetz ist. Daß sie dabei auch auf Abwege gerathen kann, ist in sofern natürlich, als sie selbst menschlich ist; und daß sie wirklich darauf und weit darauf geräth, lehrt die Erfahrung, und zwar wohl nirgends mehr als in der Musik, wo fast Jeder glaubt, sich ein Urtheil anmoßen zu dürfen, eben weil sie eine schöne Kunst ist, eine Kunst des Wohlgefallens, und dieses Wohlgefallen stets nur subjectiver Art zu seyn scheint. Solche Ansicht von der Sache ist jedoch ganz falsch, und unsere folgende Betrachtung, in welcher wir sowohl das eigentliche Wesen und Verfahren der musikalischen Kritik näher ans Licht ziehen, wie auch die Frage zu beantworten suchen, wem vor Allen ein reifes Urtheil über Werke und Leistungen unserer Kunst gebührt? — wird hoffentlich genügenden Beweis davon geben. Aber auch der zur Kritik Berechtigte kann auf Abwege gerathen, durch Uebertreibung, indem sein Urtheil in Tadelsucht oder Rechthaberei, in Krittelei oder Hyperkritik ausartet, er selbst ein Kritikaster wird, wie man den Mann solcher Schwachheiten gewöhnlich zu benennen pflegt, der stets im Kampfe mit sich selbst lebt, dadurch Stoff zur Antikritik giebt und so sein Geschäft ins Unendliche forttreibt. — II. Hinsichtlich der Art und Weise des Verfahrens bei Beurtheilung eines musikalischen Kunstwerks nun sollte wenigstens, da die Theorie unserer Tonsetzkunst jetzt auf bestimmte Regeln basirt, in ein unabänderliches, feststehendes System gebracht ist, auf dem Wege der orthographischen, grammatischen Kritik keine Verschiedenheit mehr statt finden. Gleichwohl finden wir unsere Künstler und Kunstkenner auch da noch zuweilen nicht einerlei Meinung, und was dem Einen gesetzmäßig erlaubt erscheint, ist dem Andern ein Fehler. Es ist dies nicht blos der Fall bei der sog. Conjectural-Kritik, die, obschon sie blos auf Vermuthung und bedingter Ansicht beruht, dennoch nur an der Hand des Gesetzes, der Regel geschehen darf, und ihre Bestimmung immer nur zwischen gleich Gesetzmäßigem, gleich Correctem trifft. Die Tonsetzer und ihre Beurtheiler

pflegen solche Abweichungen von der Regel unter dem Alles entschuldigenden Namen Licenzen zu begreifen, und werfen Alles in diese Kathegorie, was ihrem Ohre wohler klingt, im Grunde doch aber ungesetzlich, d. h. den Regeln des reinen Satzes zuwider ist. Wir werden unter dem Art. Licenz darauf zurückkommen und näher nachzuweisen suchen, welche Freiheiten in der Tonsetzkunst allenfalls erlaubt und welche durchaus unerlaubt sind und daher von der Kritik als Fehler gerügt werden müssen. Bei der ästhetischen Kritik, die nun nicht blos den grammatischen Theil, die Orthographie eines Musikwerks, sondern dasselbe in seinem Ganzen, als ein Kunstwerk aufzufassen hat, leitet vornehmlich der Begriff von Kunst, wie wir ihn unter diesem Artikel ausführlich entwickeln, und dann — als Tonstück, als ein Werk des Wohlgefallens betrachtet — der Geschmack. In ersterer Beziehung haben wir schon unter den Artikeln Anlage, Gedanke rc. u. allen den dort angezogenen für diesen Ort hinreichende Fingerzeige gegeben, wie dabei zu verfahren ist; in letzterer Beziehung werden wir auf die verschiedenen Schulen und Style geführt, die, übrigens tiefer ihren Grund suchend als in der bloßen Verschiedenheit des individuellen Geschmacks, seit vielen Jahrhunderten schon gleichzeitig mit der fortschreitenden Cultur der Menschheit auch in der Musik sich geltend machten, und nur auf ihrem Boden läßt sich daher endlich auch die Frage beantworten, wer der beste Richter ist über musikalische Kunstwerke? — Man sagt gewöhnlich: der Musiker selbst, und insbesondere der Tonsetzer. Allein wer mit Musikern Umgang hatte, wird gefunden haben, daß sie selten von gewissen Vorurtheilen frei sind, die sie offenbar zu sehr partheyischen Richtern machen. Was Webb (Inquiry into the Beauties of Painting. Dial. II.) von den Malern sagt, gilt ganz auch von den Musikern. „Selten — heißt es am a. O. — hab' ich einen Künstler gefunden, der nicht ein heimlicher Bewunderer irgend einer besondern Schule gewesen oder sich nicht an irgend eine besondere Manier gebunden hätte, die ihm vorzüglich gefallen. Selten gelangen sie, so wie Dilettanten und Kenner, zu einer von allem Handwerksgebrauch befreiten und vorurtheilsfreien Betrachtung des natürlich Schönen. Dann ziehen sie auch die Schwierigkeiten, die sie in der Ausübung der Kunst finden, nicht selten in die gemeine Mechanik herab, während endlich die Eigenliebe und etwas Eitelkeit sie verleiten, die Pinselstriche, die ihrer Manier am nächsten kommen, vorzüglich zu schätzen." Ist es anders mit den Musikern? Pflegen sie nicht bei Beurtheilung eines Tonwerks gewöhnlich sich nur bei dem am meisten aufzuhalten, was ihrer Richtung in der Kunst am meisten zusagt, und von der Beschaffenheit und Einrichtung dessen auf den Gesammtwerth des Werks zu schließen? Häufen sich künstliche Passagen an Passagen, untermischt mit gefälligen Melodien, so ist der Virtuos; sind in dem harmonischen Baue alle Regeln des Satzes genau befolgt, so ist gemeiniglich der Tonsetzer schon befriedigt. Dann hat auch wieder jeder einzelne Virtuos und Tonsetzer seine eigene Liebhaberei und Schule; wir bekommen verschiedene Classen, die eine jede ihre besonderen, von der andern gering geschätzten Meisterwerke hat. Eine mit allen Künsten des doppelten rc. Kontrapunkts reich ausgestattete Fuge gilt dem Kontrapunktisten über Alles, und sollte auch nicht ein Ton darin höheres Leben athmen; der Melodist kennt nichts Schöneres als rhythmisch fließenden Gesang, und wenn er von tieferen Gefühlen beseelt ist — wahrlich nicht mit Unrecht — nichts Schöneres als ein einfach, aber aus dem Innersten des Herzens entquollenes Lied. So hat jeder eine Richtung, eine besondere Gestalt, in welcher allein nur ihm Werke seiner Kunst gefallen, von ihm als

ächte Kunstwerke geschätzt werden, und es kann daher nicht auffallen, wie Musiker vom Fach oft über ein und dasselbe Kunstwerk die widersprechendsten Urtheile fällen. Ueber solche Einseitigkeit aber, der sich — wie gesagt — die meisten unserer wirklichen Musiker in ihrer menschlichen Schwachheit hingeben, muß die Kritik erhaben seyn, die Alles schätzt, was in seiner Art gut ist, und stets nach dem Maaßstabe beurtheilt, den die Kunst, diese vielgestaltige, selbst an ihre Produkte legt. Freilich ist ein Werk so lange nicht vollkommen, als in der That gediegene Künstler Fehler daran entdecken, aber es kann dennoch von hohem Werthe seyn, wie im Gegentheile — was nach dem Bisherigen Jedem einleuchtet — ganz ohne Werth, wenn gleich alle Künstler zusammen Nichts daran auszusetzen wissen, denn ein Jeder von ihnen beschaut nur das Seine darin, u. findet er dieses vollkommen, so übersieht er willig die Fehler des Uebrigen. Demnach steht es wohl fest, daß der bloße Musiker als solcher noch nicht hinreichende Gewähr leistet für die Infallibilität seines Urtheils; erst wenn er mit seiner praktischen, und selbst künstlerischen Gewandtheit auch die Wissenschaft des Kenners (s. dies. Art.) verbindet, gebührt ihm in solcher Beziehung eine durchgreifende Autorität. Bei dem Künstler, dem ächten, dem die ganze Bedeutung seiner hohen Kunst offenbar ist, der sie in allen ihren Theilen begriffen hat, und tief im Herzen zugleich fühlt, was er in seinem scharfsichtigen Geiste läutert (man sehe den Art. Kunst), — bei solchem Künstler ist das der Fall und muß es seyn, jedoch nicht schon bei dem Künstler im gewöhnlichen Sinne des Worts, indem sich schon jeder einseitige Virtuos, der blos durch mechanische Fertigkeit allenfalls glänzt, den hohen Namen beilegt. Aber auch hier, bei ihm, dem Kenner und dem ächten Künstler als solchem, unterliegt der Beruf zur Kritik noch einiger Beschränkung. Will man wissen, ob ein Tonwerk kunstmäßig geschaffen und ausgearbeitet, überhaupt ob es ein Kunstwerk ist (überall wo wir von Kunst sprechen, beziehen wir uns auf den Art. Kunst, wo unsere Begriffe davon näher entwickelt sind), ja! dann frage man nur den Kenner, wie wir ihn unter seinem besonderen Artikel beschrieben haben, oder den wahren Künstler; indessen die Entscheidung über unser Wohlgefallen an einem solchen Tonwerke dürfen und können wir niemals binden an ein fremdes Urtheil, und in der That am allerwenigsten an das des Kenners oder Künstlers, der stets und überall als Kritiker erscheint auf dem Standpunkte der wahren Kunst, zu dem sich aufzuschwingen aber nicht Jeder die Kraft besitzt. Mehr Vertrauen verdient in dieser Hinsicht wahrlich schon der Dilettant, der bloße Kunstfreund, dem selbst — der Sage nach — Apelles in sofern ein Urtheil über sein Gemälde zugestand. Wir müssen nämlich bei der Kritik im Allgemeinen Dreierlei unterscheiden und ins Auge fassen: einmal die Sache selbst, in ihrer Art u. Form; dann das Gefühl, welches die Vorstellung davon in uns erweckt; und endlich den unmittelbaren Eindruck, den ihre Anschauung auf uns macht. Zu einem reifen Urtheile über die Sache selbst, ihre Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, gelangt nur der Kenner und gebildete Künstler, und zwar durch ihren Vergleich mit einem Urbilde, das seinem Seelenauge vorschwebt; auch das Gefühl, welches die Vorstellung von der Sache erweckt, hat in einem gewissen Grade von Deutlichkeit nur der Kenner, denn es entsteht nur durch die Bestrebung der Erkenntniß, der nothwendig die Wissenschaft voraus gehen muß; aber der unmittelbare Eindruck ist etwas ganz Mechanisches, wie der Geschmack an Speisen und Getränken, das bei jedem Menschen statt hat, bei dem einen in stärkerem, bei dem andern in schwächerem Grade. Erwägen wir diese drei Punkte noch genauer. Wie

fast in allen Werken der Kunst, so machen auch in der Tonkunst die Darstellungen gewisser in der inneren und äußeren Natur vorhandener Dinge den hauptsächlichsten Inhalt ihrer Produkte aus; überall muß ein Inneres zur äußeren Anschauung kommen in zugleich schönster Form, wo ächte Kunst schafft. Solche Dinge, die den Vorwurf musikalischer Darstellung bilden, beurtheilen aber, kann nur der, der die deutlichste Kenntniß davon hat, und das ist der Psycholog, denn die Musik nimmt, wie wir aus ihrem besonderen Artikel erfahren werden, als Kunst die Gegenstände ihrer Darstellung am natürlichsten nur aus der innersten Seelenwelt: ihre Klänge sind die unarticulirten, aber Jedem verständlichen Sprachtöne der hehren Psyche. Die Form der Darstellung dieser Gegenstände ist Eigenthum des Künstlers und auch nur dem Urtheile des Künstlers oder des wahren Kunstverständigen unterworfen, der die Mittel in allen ihren Gestaltungen und Combinationen wie ihren Gebrauch gründlich kennt zur Bildung schöner Kunstwerke, also nicht blos von ihrer praktischen (was zur grammatischen Kritik hinreicht), sondern auch ästhetischen Seite. In Beziehung auf den letzteren jener drei Punkte, die bei der Kritik noch ins Auge gefaßt werden müssen, sagten wir, daß jeder Mensch, der dem Werke gehörige Aufmerksamkeit schenkt, und so viel Besonnenheit hat, daß er seiner eigenen Empfindung gewiß ist, gehört werden müsse. Es ist das in so weit wahr, als, wenn wir nicht die Natur geradezu einer Unbeständigkeit beschuldigen wollen, wir annehmen müssen, daß die noch natürlichen Menschen, d. h. die, welche durch Gewohnheit und Lebensart noch keinen besonderen Hang zu Etwas, keine besondere Richtung angenommen haben, auch überall gleichmäßig empfinden; und somit wäre jedes Urtheil von dieser Seite richtig, denn alle Urtheile wären gleich. Nun aber giebt es sehr verschiedene Gewohnheiten und Lebensarten, und diese ändern auch Vieles darin ab. Der eine Mensch hat noch rohe, ungeübte Sinne; der andere verfeinerte und durch Uebung geschärfte. Was Diesem schon unangenehm ist, empfindet der Erste noch gar nicht, und was Diesem vielleicht (und namentlich in der Musik) schon angenehm ist, erscheint Jenem noch roh und hart. So weichen auch ihre Urtheile von einander ab; nicht weil die Gründe der Empfindung verschieden wären, sondern weil Jeder das Angenehme (und Unangenehme) nur dann empfindet, wenn es das Maaß der für ihn nöthigen Stärke hat. Wie weit nun aber auch die Urtheile in dieser Beziehung von einander abweichen, ein jedes ist in seiner Art richtig, und wollten wir den Grundsatz aufstellen, daß das richtigste Urtheil hier immer Der fällt, der den feinsten Geschmack hat, so gilt das in der Kritik nur so weit, als der Kunstrichter zwar den feinsten Geschmack besitzen, sich jedoch auch in die Lage des Ungebildeten versetzen können, und bei all' seinen Urtheilen nicht das Publikum aus den Augen verlieren muß, für welches ein Werk der Kunst (für uns ein Musikwerk) geschaffen ist. Das Vaudeville, der Tanz, der Marsch mit Trommel und Pfeifen, für den größeren und roheren Haufen bestimmt, hat von diesem Standpunkte aus eben so gerechte Ansprüche auf sein Lob als die tiefempfundene Sonate oder ein Quartett von Haydn, eine Sinfonie von Beethoven, die den gemeinen Mann sicher langweilen, während er an einem rauschenden Walzer sich höchlich vergnügt. Die Empfindung des Vergnügens ist allerdings ganz mechanisch, wie oben gesagt wurde, aber die Kritik muß auch von dieser Seite überlegt seyn, und Ueberlegung, verständige Bedachtnahme ist wiederum Sache des Kenners. Er schreibt sicher nicht dem Asiaten ein unrichtiges Gefühl zu, wenn er dessen Musik auch unharmonisch, grob und barbarisch findet, denn er lobt und tadelt nicht das,

was gerade ihm gefällt oder mißfällt, sondern nur das, was die eigentliche Sphäre der Empfindung der Menschen, für welche ein Werk gearbeitet ist, erreicht oder nicht erreicht, oder übersteigt. Ist er ein Türke, sicher findet auch er eben so viel Vergnügen an der türkischen Musik als jeder andere Türke, und wird sie nicht geradezu schlecht nennen. Wer mit einer Beethovenschen Sinfonie den ungebildeten Haufen ergötzen wollte, ist wahrlich kein Kenner und somit auch kein Kritiker. In dieser Ueberzeugung scheidet denn für uns auch der Satz aus allem Bereiche der Wahrheit, daß jedes Kunsturtheil nur subjectiv sey. Auf Nichtkenner bezogen, in deren Hände freilich, aber leider zum größten Nachtheile der Kunst, derzeit immer mehr die öffentliche Kritik, besonders die musikalische, zu gerathen scheint, mag das wahr seyn, aber nimmer im wahren und allgemeinen Verstande, in welchem der Kritiker erhaben seyn muß über all' und jede Rücksicht, in jeder Beziehung mächtig seines Stoffes, und nur geleitet von der Gestalt und den Verhältnissen, in und unter welchen ein Tonwerk seinem Urtheile vorgelegt wird. Damit glauben wir die aufgeworfenen Fragen zur Genüge beantwortet zu haben, u. wir führen nur noch die Schriften an, welche, als insbesondere auf die ästhetische oder Geschmackskritik sich beziehend, auch für den Musiker von großer Wichtigkeit sind: Pope's Essay on criticism (ein satyrisch-didaktisches Gedicht), und Home's elements of criticism. —g

Kritiker, siehe den vorhergehenden Artikel und auch den Artikel Kenner.

Krochen, s. Groh.

Krohn, Caspar Daniel, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Organist an der Hauptkirche St. Petri zu Hamburg, als Orgelspieler zu seiner Zeit sehr geschätzt, componirte auch Manches für Clavier, besonders Sonaten, von denen er 6, aus charakteristischer Pietät, dem Andenken C. Ph. E. Bach's widmete, und ihnen deshalb auch Thema's über den Namen Bach (b a c h) zufügte. Daß er nicht unbewandert im Contrapunkte und der canonischen Schreibart war, beweisen selbst seine Variationen und Divertissements für Clavier.

Krollmann, Anton, geboren zu Seulingen, einem Dorfe bei Göttingen, am 3ten Juni 1798, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, welcher Amtsmusikus war; als derselbe später beim Musikchore in Celle angestellt wurde, empfing er von dem dortigen Musiklehrer Hönecke die nöthige Unterweisung im Generalbasse. Bei angestrengtem Fleiße brachte er es bald so weit, um als Flötist öffentlich auftreten zu können, was denn auch zu öfteren Malen in Celle, Hannover, Oldenburg und auf einer größeren Reise in die Rheingegenden mit seinen beiden Brüdern der Fall war. Sehr bald zeichnete er sich auch durch gefällige und brillante Compositionen aus, unter denen mehrere größere Concertstücke für die Flöte, für Clarinette, für Horn und für die Ventiltrompete sich vortheilhaft hervorhoben, die theils jetzt noch im Manuscript, theils bereits im Drucke erschienen sind. Die in der neueren Zeit herausgegebenen Sachen für Pianoforte mit und ohne Begleitung, wie auch zu 4 Händen, haben K. einen vortheilhaften Ruf in der größeren Musikwelt verschafft, so daß er jetzt ein Lieblingscomponist für mittlere Pianofortespieler mit geworden ist, welches er auch gewiß verdient, da jedes seiner Werke wohl durchdacht und nicht eine flüchtige, oberflächliche Arbeit ist, deren leider in neuerer Zeit so viele zu Tage gefördert werden. Seit einigen Jahren bekleidet K. die Stelle

eines Musikdirectors beim Königl. Hannöverschen Garde du Corps-Regiment, so wie er unter den Musiklehrern in Hannover gewiß als einer der vorzüglichsten in jeder Hinsicht genannt werden kann. T.

Krome, deutsche Bildung des italienischen Wortes Croma oder Chroma (s. d.), also — ein Achtel, eine Achtelnote.

Krommer, Franz, geboren 1759 zu Kamenitz in Mähren, und gestorben nach einem kurzen Krankenlager in Folge unzweckmäßiger ärztlicher Behandlung, bei einer übrigens höchst gesunden Constitution, am 8ten Jänner 1831 in Wien. Sein erster und einziger Lehrer war ein Bruder seines Vaters, Regenschori in Turas, der ihn zum Organisten erzog; alle weitere theoretisch-praktische Bildung schöpfte er nur aus sich selbst und durch eifriges Studium musterhafter Vorbilder, namentlich Haydn's und Mozart's. Als tüchtiger Violinspieler erprobt, kam er in die Hauscapelle des Grafen Ayrum nach Simonthurn in Ungarn; wurde später Chordirector in Fünfkirchen, dann Capellmeister des Regiments Karoly; ging mit dem Fürsten Grassalkowitz als Musikdirector nach Wien, woselbst er nach dessen Tode privatisirte, und theils durch Unterrichtertheilen, theils durch den Ertrag seiner beliebt gewordenen Compositionen ein anständiges Auskommen sich sicherte. Solches erhielt aber eine noch festere Basis, indem ihm mittelst gewichtiger Protectionen die Stelle eines Kaiserl. Kammerthürhüters verliehen wurde, deren leichte Dienstverpflichtungen nicht im geringsten seine künstlerischen Beschäftigungen beeinträchtigten. Als jedoch mit Leopold Kozeluch's Ableben (1814) die Stelle eines Cammercapellmeisters in Erledigung kam, rückte K. in dieselbe vor, und begleitete seinen Monarchen auf dessen Reisen in Frankreich und Italien. In Paris ward er von den Meistern des Conservatoriums mit Ehren aufgenommen und zum Ehren-Mitglied desselben ernannt; ebenso in Venedig zum Mitglied der dortigen philharmonischen Gesellschaft. Er versuchte sich, den Theaterstyl ausgenommen, fast in allen Zweigen, und eine geraume Epoche hindurch auch mit überwiegend entschiedenem Glücke. Seine Sinfonien, Messen, Sonaten, Variationen, Harmonie-Parthien, Märsche, Trio's, Quartette, Quintette, Concerte u. s. w. (gegen 100 zusammen an der Zahl) für die meisten gangbaren Instrumente zeichnen sich eben so sehr durch einen humoristisch-heitern Character, als durch eine interessante Behandlung aus, und stehen bei ältern Kunstfreunden immer noch in gutem Andenken. Sie sind, möchte man sagen, ein treues Facsimile ihres Schöpfers, denn auch er war ein jovialer, lebensfroher, gefälliger Mann, dem man schlechterdings nicht die Last seiner sieben Decennien ansah, und der allerwege für einen rüstigen Fünfziger passiren konnte. Seine letzte, mit besonderer Vorliebe begonnene Arbeit, eine Pastoralmesse, blieb leider unvollendet. —d.

Kröner, 1) Franz Carl Thomas (gewöhnlich nur Carl) von, Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, stand um die Mitte desselben und später als erster Violinist in der Hofcapelle zu München, und gab in jener Zeit auch einige Compositionen (Trio's) für sein Instrument heraus, die für die jetzige Zeit indeß von gar keiner Bedeutung mehr sind. 1756 machte er mit seinem hiernach folgenden Bruder eine Reise nach Holland, wo er vielen Beifall fand und auch einen bedeutenden äußern Gewinn machte. Gleichwohl hat er, so viel wir wissen, später keine zweite Reise unternommen. Er starb zu München um 1780. Der erwähnte Bruder hieß — 2) Johann von K., und war ebenfalls Violinist, nach Schubart's Urtheile indeß ein zwar angenehmer und fertiger, aber zu sehr tändelnder Solo-

spieler. Sein Bogen soll nur die Spitzen der Saiten berührt, und sein Vortrag besonders durch das zu häufig angebrachte Tempo rubato bedeutend verloren haben. Eine Reise nach Holland mit dem Bruder ist vorhin erwähnt. Er starb zu München gegen 1790 als Hofconcertmeister. Compositionen sind nicht von ihm bekannt geworden.

Kropf, 1) die aus jedem Balge nach dem Hauptkanale hingehende kurze Windröhre. An ihr befinden sich, im Hauptkanale, die Kropf- oder Kanalventile. 2) ein kurzes Stück Kanal (Kropfstück), das mit dem Kanale verbunden wird, um ihm eine andere als geradeauslaufende Richtung zu geben (s. gebrochener Kanal). 3) der schiefe Ansatz am oberen Theile einer Pfeife, welcher ihrer Mündung eine andere Richtung als die vom Pfeifenfuße nach oben hin, geradeaus, giebt. Dies Kröpfen oder diese Kröpfung wird da nothwendig, wo es an Höhe fehlt, eine geradeaus laufende Pfeife aufzustellen. Offene Pfeifen verlieren durch das Kröpfen ein wenig an Tonstärke, weshalb ihr Kropfstück stets nach dem Kirchenschiffe hin gerichtet werden muß. Gedeckte Pfeifen verlieren dadurch, selbst wenn sie zwei Mal gekröpft sind, nicht am Tone. Jede Kröpfung muß dauerhaft und winddicht seyn, weshalb auch die Kröpfungen der Kanäle doppelt und glatt beledert seyn müssen. Besteht die Kröpfung eines Kanales aus zwei Kropfstücken, und sind diese kniеartig mit einander verbunden, so heißt sie Knie.

Kröpfen und **Kröpfung**, s. den vorhergehenden Artikel.

Kropfgans, der Name einer im vorigen Jahrhunderte berühmten schlesischen Lautenspieler-Familie. Der Vater, Johann K., geb. am 12ten September 1663 zu Neustadt an der Orla im Osterlande, lebte als Kaufmann zu Breslau, und starb gegen 1740. Unter seinen Kindern, 2 Söhnen u. 1 Tochter, war der merkenswertheste — Johann K., welcher am 13ten October 1708 zu Breslau geboren und von dem großen Lauten-Virtuosen Sylvius Weiß in seiner Kunst unterrichtet wurde. Seine erste Anstellung erhielt er als Cammermusikus beim Grafen Brühl in Dresden. Nach dem Tode dieses privatisirte er eine Zeitlang in Leipzig, ward später aber, um 1769, als Lautenist bei dem dasigen großen Concerte angestellt, als welcher er auch dort gestorben ist. Ausgezeichnet war er in der Begleitung von Recitativen. Deshalb mußte er denn auch in allen Opern und Oratorien mitspielen. In der Composition für sein Instrument war er nicht minder thätig und beliebt; doch sind von allen seinen Werken, die, ungerechnet die Arrangements mehrerer Hiller'schen Operetten für die Laute, in 36 Solo's, 32 Trio's (für Laute, Violoncell und Violine), 6 Duo's und 1 Quartett (für Laute, Flöte, Violine u. Violoncell) bestehen, nur 3 Solo's, in Nürnberg, gedruckt worden. — Die Tochter des Johann K. (Vater), Johanna Eleonora, die hinsichtlich der Fertigkeit auf der Laute jenem ihrem älteren Bruder wohl zunächst stand, wurde geboren zu Breslau am 5ten November 1710, und starb auch dort um 1770. — Der jüngste Sohn, Johann Gottfried K., wurde geboren zu Breslau am 17ten December 1714. Er führte nach dem Tode des Vaters eine Zeitlang dessen kaufmännisches Geschäft fort, widmete sich später aber auch ausschließlich der Musik, machte einige erfolgreiche Reisen und starb endlich in Breslau 1775. Daß er Etwas componirt habe, ist nicht bekannt.

Kropfstück, s. Kropf.

Krotalon, s. Crotalum.

Kroumata (von κρούω — schlagen), bei den Griechen der Sai-

tungsname aller ihrer Schlag-Instrumente (bei den alten Schriftstellern gewöhnlich Schlagwerk genannt), die wir krustische Instrumente zu nennen pflegen.

Krücke, Stimmkrücke, Drückel, Drücker, Rafette, ist ein gehörig starker, vollkommen gerader, glatt geschliffener, gut gehärteter Drath von Messing, womit die Zungenpfeifen gestimmt werden. Die Benennung dieses Werkzeugs entstand aus der krückenartigen Biegung, welche sich stets am untern Ende desselben befindet, und die sich so federnd an die Zunge eines Mundstücks anlegt, daß sie auf dem Orte, wo sie hingebracht ist, feststehend bleibt, weil bei ihrem Weichen augenblickliche Verstimmung der gestimmten Pfeife eintreten müßte. Die Länge der Krücke muß der Breite der Zungen, die sie festhalten sollen, ganz gleich seyn; ihre federnde Kraft erhält sie durch die Krücke, deren Biegung auf die Zunge zu liegen kommt. Bei hölzernen Schallstücken läuft sie in ihrer Mitte, durch den Kopf des Mundstücks, bei metallenen Pfeifen durch die Nuß und die Hose; ihr Gang muß nicht zu sehr gedrängt, darf aber auch nicht locker seyn. Im ersteren Falle erschwert es das Stimmen, im letzteren Falle kann die Stimmung nicht lange rein bleiben. An ihrem oberen Ende ist sie frei, manchmal geradeaus gehend, manchmal mit einer krückenartigen Biegung versehen, um sie daran auf- oder abwärts schieben oder auch vermöge eines Stimmeisens schlagen zu können. Sie darf beim Stimmen nie seitwärts gebogen werden, weil das Loch, worin sie läuft, dadurch erweitert würde; ihre Bewegung muß stets perpendiculär seyn. Bei aufwärts laufender Bewegung wird der Ton der Pfeife tiefer, bei der Bewegung nach unten hin aber höher, weil in ersterem Falle die Zunge gewissermaßen verlängert wird und langsamer vibrirt; im zweiten Falle wird der Punkt, von wo aus sie vibriren kann, mehr nach vorne hin gebracht, folglich die Zunge gewissermaßen verkürzt, weshalb sie schneller wie vorher vibrirt, daher einen höheren Ton angiebt. Einige Orgelbauer nennen sie Stimmdrath, auch Stimmstange, wenn sie oben nicht krückenartig gebogen ist, sondern geradeaus läuft. Die untere Krücke federt besser, wenn sie aus dem Ganzen gebogen, als wenn sie aufgelöthet ist. Es ist ein Uebelstand der Krücken, daß sie, vermöge ihrer Form, seitwärts federn, d. h. die Zunge nicht auf beiden Seiten gleichmäßig festhalten, daher theils die leichte Verstimmung, theils die mangelhafte Ansprache mancher Zungenpfeife. Töpfer schlägt in seinem ersten Nachtrage zur Orgelbaukunst S. 91 eine von ihm erfundene Stimmfeder vor, die auf jeden Fall zweckmäßiger als die Krücke ist.

Krufft, Nicolaus Freiherr von, K. K. Oesterreichischer wirklicher Staatskanzleirath, Ritter des Kaiserl. Russ. Wladimir- und des Königl. Sicilianischen Verdienstordens, geboren in Wien den ersten Hornung 1779, und gestorben den 16ten April 1818. Noch im Flügelkleide wurde die eigene, zärtliche Mutter seine erste Clavierlehrerin, und freudig verzichtete er auf alle Zeitvertreibe, wenn ihm nur erlaubt war, am Instrumente sich zu beschäftigen. Schon damals verrieth der talentvolle Knabe ein außerordentliches Gedächtniß; er war im Stande, ganze, nur ein Mal gehörte, Sätze aus Haydn'schen Sinfonien blos nach der Erinnerung vorzutragen; dazu pfiff er mit dem Munde solche Stellen, welche er von Bläsern ausführen gehört hatte, und nach seiner Anweisung mußten die Geschwister in den höheren und tieferen Lagen jene Verstärkungs- und Ausfüllungs-Intervalle anschlagen, die seine kleinen Händchen noch nicht zu erspannen vermochten. Mit den herannahenden Jünglingsjahren nahmen auch diese, eine inhaltsreiche Zukunft prophezeihenden, Kinderspiele ernstere Formen an; das bis-

herige, regellos ungebundene Improvisiren und Extemporiren ging in bleibende Erfindungen über; der Ideenfluß wurde festgehalten, consequent verfolgt, geordnet, gefeilt, zu Papier gebracht, und mehrere Clavierstücke, Gesänge, Cantatinen u. s. w. berechtigten zu nicht geringen Hoffnungen. Erst spät — damit die prädominirende Leidenschaft für die Tonkunst nicht störend auf seinen Berufsweg einwirkte — wurde ihm, nach dringenden Bitten, endlich der Wunsch gewährt, bei Albrechtsberger den vollständigen Curs der Compositionstheorie durchmachen zu dürfen. Von jenem Zeitpunkte an blieb jeder Augenblick fast, den anfänglich die Studien, später vielseitige Amtsarbeiten nicht in Anspruch nahmen, seiner Lieblingsmuse geweiht, welcher er sich so freudig ausschließend zu eigen hingegeben, ja sein ganzes Daseyn als Opfer dargebracht hätte. Doch nicht dies heiß ersehnte Loos war ihm beschieden, und zu höheren Zwecken berief ihn das Geschick. Da nun aber Ehrgefühl mächtig ihn anspornte, mit dem gewissenhaftesten Eifer, mit Aufbietung aller — in der That ganz ausgezeichneter — Fähigkeiten seinen Dienstpflichten zu genügen, so kargte er mit den der Ruhe und geistigen Erholung gewidmeten Stunden, und saß Nächte lang vertieft in seine Tonschöpfungen, mit funkelndem Blicke und hochklopfendem Herzen, in glühender Begeisterung, Alles rings um sich her vergessend, schwelgend im unermeßlichen Reiche der Harmonien; und fruchtlos verhallte der besorgten Angehörigen ängstliches Flehen, zu schonen doch mehr die kostbare, ohnehin nur schwächliche Gesundheit. Wohl erkannte er in den Momenten physischer Abspannung des wohlgemeinten Freundesraths furchtbare Wahrheit; wohl fühlte er die apodictische Nothwendigkeit, seiner productiven Thätigkeit engere Gränzen ziehen zu müssen; wohl faßte er wiederholt die ernstlichsten Vorsätze; aber immer scheiterten sie, und wurden stets besiegt von der unwiderstehlichen Leidenschaft zur Kunst, die, nach des Ewigen Rathschluß, seine treue Begleiterin bis ins kühle Grab seyn sollte. Allmählig wich denn solch' erschöpfender Anstrengung die reine, vormals ungetrübte Heiterkeit seines kindlich offenen Gemüths, erlagen endlich die körperlichen Kräfte, welche, seinem Alter nach, gerade in ihrer schönsten Blüthe stehen sollten: ein Siechthum überfiel ihn, und erhöhete die Reizbarkeit seiner Nerven dergestalt, daß selbst die sanftesten Klänge schmerzvoll auf sein Gehör einwirkten. Selten kam er mehr an das einst so geliebte Clavier; und wenn auch die kunstgeübten Finger zuweilen noch auf den Tasten ruheten oder über sie hinstreiften, so geschah es nur lautlos, ohne sie jemals wieder niederzudrücken. Zwei Tage vor seinem Ende, in der letzten Fieberfantasie, erfaßte den entfliehenden Geist noch ein Mal die selige Erinnerung der erlebten Kunstgenüsse; er sang vernehmlich und schien ein großes Orchester zu leiten; dann plötzlich, Idee und Empfindung wechselnd, stöhnte er, wähnend, schon den Abgeschiedenen anzugehören, mit leisem Bedauern sich selbst nach: „il avoit le coeur noble, le talent doux" (s. Wiener musik. Zeit. 2ter Jahrgang). K. war als Geschäftsmann durch Geschicklichkeit und Fleiß, als Mensch durch Herzensgüte und Rechtlichkeit, als Pianist durch Fertigkeit, Präcision und Ausdruck, als Tonsetzer durch Geist, Verstand und Geschmack höchst ausgezeichnet; was er in letzterer Beziehung geleistet, besteht in folgenden schätzbaren Werken: 24 Clavierfugen sammt Präludien; Fantasie und Polacca mit Orchester-Begleitung; 12 Exercitien in Form schottischer Tänze; 7 Sonaten; 15 Suiten Variationen, theils mit, theils ohne Accompagnement; 1 4händiger Marsch; 1 desgl. Sonate; 3 Capricen; mehrere deutsche und schottische Tänze; 1 Andante für 3 Flöten; 87 Lieder; 3 Violinquartette; 6 Gedichte

von la Motte Fouqué; 2 Duette; 51 4stimmige Gesänge; „die Wanderer im Walde"; 4 religiöse Hymnen. Seyfried.

Krug (den Vornamen können wir nicht mit Gewißheit angeben), war zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts Orgelbauer zu Halle an der Saale. Unter den von ihm erbaueten Werken ist vor allen die 43stimmige Orgel in der Moritzkirche zu Halle hier zu nennen, mit 3 Manualen und 2700 Pfeifen. Er beendigte es 1783, noch unter Türk's Leitung.

Krüger, Gottlieb, Königl. Cammermusikus und erster Flötist in der Hofcapelle zu Stuttgart, geb. zu Berlin 1790, begann in seinem 11ten Jahre seine musikalische Laufbahn, unter keiner besonderen Leitung, sondern ganz der Selbsthülfe überlassen. Sein Vater hatte nämlich Anfangs einen ganz anderen als künstlerischen Lebensplan für den talentvollen Knaben entworfen. Die große Liebe zur Musik aber und besonders zu seinem Instrumente, die dieser bei jeder Gelegenheit an den Tag legte, siegte endlich über des Vaters Willen. Nach einigen öffentlichen Auftritten in Berlin in den Jahren 1806 bis 1808 verbreitete sich sein Ruf als ausgezeichneter Flötenvirtuos schnell, und schon 1810 ergingen daher an ihn mehrere ehrenvolle Anträge, worunter auch der als erster Flötist in die Hofcapelle zu Stuttgart, wo er noch lebt, als Künstler wie als Mensch allgemein gleich hoch geachtet. Den Titel eines Königl. Cammermusikus erhielt er 1818. Aeußerste Präcision, als glückliches Resultat sorgfältiger Schule, reinste Intonation, und eine überwiegende Zartheit, verbunden doch wieder mit vieler Energie im Vortrage, sind die großen Vorzüge seines ausgezeichnet fertigen Spiels, die zu bewundern er Kennern und Liebhabern zum öftern in Concerten, auch auf erfolgreichen Reisen, wie z. B. 1824 nach Darmstadt, Hannover rc. und sonst Gelegenheit giebt. Als Componist haben wir ihn erst in einigen Variationen für Flöte kennen gelernt. Unter seinen Kindern, denen er als gewissenhaft strenger Familienvater eine sorgfältige Erziehung zu Theil werden läßt, befinden sich auch 2 vielversprechende musikalische Talente, von denen sich das eine, sein ältester Sohn, Wilhelm K., geb. zu Stuttgart 1820, dem Claviere, und das andere, sein zweiter Sohn, Gottlieb K., geb. zu Stuttgart 1824, der Harfe widmete. Jener begann in seinem 6ten Jahre das Clavierspiel und hat sich bereits schon öfter mit vielem Beifalle öffentlich hören lassen, wird seit einiger Zeit auch von Lindpaintner in der Composition unterrichtet. Eine Messe, die er unter dieses Meisters Leitung fertig machte, kam bereits zur öffentlichen Aufführung. Gottlieb fing das Harfenspiel im 8ten Jahre an, und in der That zu bewundern ist die große Fertigkeit und Accuratesse, die dieser kleine Knabe jetzt schon auf der Pedalharfe entwickelt. Bei dem in neuerer Zeit immer fühlbarer werdenden Mangel an guten Harfenisten dürfen wir uns einen großen Gewinn für die Kunst von ihm versprechen. Sein Lehrer war bisher sein Vater. Im Sommer 1836 hat ihn derselbe jedoch zu weiterer Ausbildung nach Straßburg geschickt, um dort den Unterricht der trefflichen Lehrerin und Virtuosin Fortner zu genießen, und wie wir hören beabsichtigt er, nach Rückkunft dieses Knaben, eine große Kunstreise mit seiner Familie durch Deutschland, insbesondere nach dem musikalischen Wien, zu unternehmen. Seine eigenen, wie seiner Kinder bewundernswerthen, großen Leistungen auf ihren Instrumenten lassen ihn eines glücklichen Erfolgs solchen Unternehmens gewiß seyn. A.

Krüger-Aschenbrenner, Sängerin, s. Goldner (Frau von).

Krumbhorn, Caspar (genannt der blinde Musikus Stimmler),

geb. zu Liegnitz am 28. October 1542, war der Sohn eines Rathsverwandten, und hatte in seinem 3ten Jahre das Unglück, durch die Pocken beide Augen zu verlieren. Auch starb kurze Zeit darauf sein Vater. Indeß verheirathete sich später seine Mutter wieder an einen gewissen Stimmler, der ihm erlaubte, seinen Namen zu führen, daher er auch gewöhnlich nur „der blinde" oder „der unglückliche Stimmler" hieß. Seiner großen Talente und Liebe zur Musik wegen, schickte ihn sein Bruder, der Pfarrer zu Waldau war, zu dem damals sehr berühmten Componisten Knöbel in Goldberg, der sich viele Mühe mit dem talentvollen Knaben gab, ihn auf der Flöte, Violine und im Clavierspiele, auch in der Composition unterrichtete, und in Allem bis zu einem bedeutenden Grade von Vollkommenheit brachte. Der Ruf des blinden Stimmler verbreitete sich schnell, selbst bis nach Dresden zum Churfürsten, der, begierig ihn zu hören, ihn zu sich kommen ließ, und, ergriffen von der außerordentlichen Fertigkeit in der Musik und dem unglücklichen Loose des armen Blinden, auch an seinem Hofe behalten wollte. K. lehnte indeß dies edle Anerbieten ab und kehrte in seine Heimath zurück, die er nie auf immer verlassen wollte, und wirklich auch, einige Kunstreisen abgerechnet, nie verlassen hat. Anfangs beschäftigte er sich mit Concert- und Unterrichtgeben, componirte auch Einiges, was Beifall fand, aber verloren gegangen ist, und ward dann, in seinem 24sten Jahre als Organist an der Peter-Paulkirche zu Liegnitz angestellt, als welcher er erst am 11. Juni 1621 starb, als Künstler, wie als Mensch allgemein sehr hoch geschätzt. In Dr. Wagners „Liegn. Merkwürdigkeiten" Thl. 2 pag. 393 und in Hoffmanns „die Tonkünstler Schlesiens" pag. 271. wird auch seine lateinische Grabschrift mitgetheilt, die zugleich einen kurzen Abriß seines Lebens enthält.

Krumbhorn, Tobias, Orgelspieler, geb. zu Liegnitz 1586, machte Reisen durch Böhmen, Mähren und Ungarn, dann durch Norddeutschland und die Niederlande, wurde darauf am Hofe des Herzogs Georg Rudolph in Liegnitz Organist und starb ehelos nach einer langwierigen Krankheit am 14. April 1617. So berichtet ebenfalls Wahrendorf in seinen Liegn. Merkwürdigkeiten Thl. 1. pag. 169. Ob dieser K. ein Verwandter von vorigem war, läßt sich nicht ermitteln; jedenfalls darf er nicht mit demselben, dem blinden Stimmler, verwechselt werden. Lwe.

Krummbogen. S. Horn und Trompete. Gewöhnlich bedient man sich, um ein Horn oder eine Trompete mittelst Bögen in eine andere als die Grundtonart des Instruments zu stimmen, nur 2 solcher Krummbogen, die auch Bügel, Setzstücke rc. heißen, nämlich eines größeren und eines kleineren. Jener stimmt das Instrument um einen ganzen Ton (z. B. C in B), dieser nur um einen halben Ton tiefer (z. B. F in E). Da es nun aber, namentlich bei Orchestermusiken, wohl vorkommen kann, daß z. B. ein C-Horn, d. h. ein Horn, dessen Grundstimmung in C steht, schnell in ein A-Horn umgestimmt werden muß, oder ein F-Horn in D, ein A-Horn in F rc., so haben die Hornisten mehrere Exemplare solcher Krummbögen zur Hand, um durch Aufsetzen derselben (mehrerer Bogen zugleich) jedes Horn zu jeder Zeit in jede beliebige (mögliche) Stimmung umsetzen (vertiefen) zu können. Ein A-Horn wird auf solche Weise z. B. in F umgestimmt durch 2 große, oder 1 großen und 2 kleine Krummbogen rc. Unter dem oben angezogenen Artikel Horn liest man das Weitere.

Krummhorn, ital. Cormorne, auch (aber nicht ganz richtig) Cromorne, Cornamuti (Stillhorn) genannt, ist der Name eines ver-

alteten Blaseinstruments von Holz, dessen unterer Rohrtheil (und daher auch der Name) ohngefähr in der Form eines Halbzirkels auswärts gebogen war. Oben auf dem nicht oder doch weniger gebogenen Theile hatte es 6 Tonlöcher und unterwärts eins für den Daumen; auf dem unteren gebogenen Theile befanden sich nur 2 Tonlöcher, die man mittelst Klappen auch bedecken konnte, wenn um einige Töne tiefer geblasen werden sollte. Gleichwohl überschritt der ganze Tonumfang des Instruments nicht die Gränzen einer Duodecime. Intonirt wurde es mittelst eines Rohrs, das mit einer Kapsel mit einem Mundloche bedeckt wurde, so daß die Luft nicht unmittelbar in das Rohr selbst, sondern durch dies Mundloch in die hohle Kapsel geblasen wurde, wo sie dann das freistehende Rohr in Vibration setzte. Der Ton glich deshalb auch mehr dem Tone unsres Fagotts als dem der Klarinette, wie Einige meinen. Uebrigens ward das Instrument, wie der Bombard oder Pommer, in verschiedenen Dimensionen verfertigt. Man hatte 4 Gattungen Krummhörner. Die erste oder größte hatte den Tonumfang von C bis g, die zweite kleinere von c bis eingestr. c, die dritte noch kleinere von g bis eingestr. a, und die vierte kleinste von eingestr. c bis 2gestr. d. So konnte man denn auf 4 Krummhörnern eine vollständige harmonische Musik hervorbringen. Was noch die äußere Form des Instruments betrifft, so war es natürlich oben am Mundstück eng und lief, sich nach und nach in der Röhre erweiternd, in einen weiten Schalltrichter aus. Die Meinung, daß aus diesem Krummhorne unsere Klarinette entstanden sey, ist falsch; offenbar ist es der Vorläufer von unseren Posaunen, die in alten Zeiten, namentlich bei den Hebräern, ganz dieselbe Form hatten und auch Krummhörner hießen. Man sehe nur Exod. 19, 13. Jos. 6, 4 und 5. und hier den Art. Posaune, wo in dem historischen Theile dies deutlicher bewiesen wird.

Als Orgelstimme, wo neben jenen italienischen Benennungen das Krummhorn auch wohl Brummhorn heißt, ist es eine Zungenstimme von sehr sanftem Tone, dem jenes alten Instruments ähnlich. Es steht eine solche, sehr angenehm klingende Krummhornstimme unter andern in der Orgel zu Salzwedel. Adlung nennt sie auch Fagott und sagt, daß sie auch mit dem Namen Brummhorn, Zinken, Phoecinx bezeichnet werde. So zu Sandomir zu 8′ und als Lituus zu 4′. Zinken aber, lat. Lituus, hatte einen schneidenden, durchdringenden Ton, sehr verschieden von dem des K.'s, und es ist daher diese Benennung (Zinken) ganz falsch. Oefters wird auch Lituus mit Schalmey verwechselt, deren Ton indeß weit mehr Aehnlichkeit damit hat. Auch die Benennung Fagott, die wahrscheinlich daher rührt, daß man glaubt, das Fagott sey aus dem eigentlichen Instrumente K. entstanden, ist falsch. Die Orgelstimme K. klingt und muß, ihrer eigentlichen Natur nach, noch viel reicher klingen als Fagott. Was die Disposition betrifft, ward das K. ursprünglich nur zu 8′ verfertigt, in welcher Größe es ganz den Ton des oben beschriebenen Instruments K. nachahmte. Man findet es aber auch zu 4′ und dann heißt es Klein-Krummhorn. Zu 2′ ist es selten, und noch seltener zu 16′. Die Schallbecher der Pfeifen dieser Stimme werden bald von Holz, bald von Metall, bald offen, bald halb, bald auch ganz bedeckt gearbeitet, in welchem letzteren Falle sie unter der Deckung Schalllöcher erhalten. Ins Pedal gestellt, wo sie zuweilen die Posaune vertreten soll, heißt sie zu 8′ Krummhornbaß, zu 16′ Groß-, und zu 4′ Klein-Krummhornbaß. Deimling will sie zu Bern angetroffen und statt des Waldhorns mit gutem Effect benutzt haben. Auch Biermann sagt, daß sie zu Goslar zu 8′ hal-

birt ſtehe, und hier ſehr delicat intonirt ſey. Sie kann ganz durchgeführt werden, doch giebt man ihr hie und da wohl zum Baſſe eine Fagottſtimme bei. Die Pfeifen ſind um 1/3 kleiner als die der Trompete. Die von Metall ſind cylinderförmig gearbeitet, die von Holz prismatiſch und offen von möglichſt enger Menſur, gedeckt etwas weiter, ähnlich denen des Lieblichgedact. Nach Schlimbachs Meinung ſoll die Krummhornſtimme zu 4′ mit gleich weiten und offenen Pfeifen die ſchönſte ſeyn. Wir ziehen indeß die zu 8′ vor, weil ſie durchgehends den ſanfteſten Ton hat.

Krummhornbaß, ſ. den vorhergehenden Artikel als Orgelſtimme.

Krumpholz, J. B., Harfenvirtuos und Componiſt des vorigen Jahrhunderts, auch um die Verbeſſerung der Harfe ſehr verdient, war aus Slonitz in Böhmen gebürtig, und in der Compoſition ein Schüler von Haydn, unter deſſen Direction er 3 Jahre lang in der Capelle des Fürſten Eſterhazy diente. Wer ſein Lehrer im Harfenſpiele geweſen, iſt eben ſo wenig bekannt geworden als ſein Geburtsjahr und Sonſtiges aus ſeiner Jugendgeſchichte. Als Künſtler von bereits bedeutendem Rufe ging er von Eſterhazy in den 70er Jahren des vorigen Seculums nach Paris, wo er bald ein Freund von dem berühmten Nadermann wurde. Mit dieſem gemeinſchaftlich brachte er auch ſeine mancherlei Verbeſſerungen an der Harfe an, unter welchen beſonders das doppelte Pedal hier zu erwähnen iſt, deſſen eines nach und nach mehrere Klappen öffnet, und ſo den Ton nicht blos bis zum äußerſten fortissimo anſchwellt, ſondern ihn auch verlängern und in eine gewiſſe wellenförmige Bewegung, ähnlich dem portamento oder mehr einem langſamen tremulo, verſetzen kann, während das andere den Ton wieder nach und nach dämpft, indem es an die ſtärkeren Saiten ein Stück ſtarken, aber weichen Leders, und an die ſchwächeren ein ausgeſpanntes ſeidenes Band andrückt. Von ſeinen übrigen, weniger bedeutenden Erfindungen an der Harfe giebt er ſelbſt in den ſeinem op. 14 und 15 vorgedruckten Dedicationsbriefen ausführliche Nachricht. Dieſe Werke ſind Sonaten für die Harfe mit Violinbegleitung, deren er übrigens viele (gegen 34) herausgegeben hat, und aus welchen man wohl den Schüler jenes großen Meiſters erkennen kann. Ferner ſchrieb er 6 große Concerte für die Harfe mit Orcheſterbegleitung, von welchen auch eins von Storace für Pianoforte eingerichtet wurde, 2 Sinfonien für Harfe, Violinen, Flöte und 2 Hörner, Duo's, Variationen, Arien ꝛc. Seine hauptſächlichſte Beſchäftigung in Paris war indeß Unterrichtgeben, und er hat eine bedeutende Anzahl trefflicher Schüler und Schülerinnen gebildet. Unter letzteren glänzte beſonders ſeine Gattin, Madame K. (ihr Vorname iſt nicht bekannt), die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts für die größte Harfeniſtin der Welt gehalten wurde. Sie lebte damals in London, wohin ſie ſich mit einem uns unbekannten jungen Manne heimlich geflüchtet hatte, welcher ſchändliche Verrath an ihren Gatten und Lehrer ſo ſehr auf dieſen wirkte, daß er ſich 1790 ſelbſt entleibte. Man fand ſeinen Leichnam, mit einer tiefen Wunde am Kopfe, in der Seine. Er — Krumpholz — ſtand hoch als Virtuos auf ſeinem Inſtrumente, höher aber noch ſie, ſeine Frau, nicht nur hinſichtlich der Fertigkeit, ſondern auch des äußerſt Zarten und Sanften ihres Vortrags. Nicht zu beſchreiben ſoll der Enthuſiasmus geweſen ſeyn, den ſie erregte, wenn ſie in London mit einem der Concerte ihres Mannes, die damals unbeſtritten die beſten waren, die man für die Harfe hatte, ſich hören ließ. „Eine Aeolsharfe — hieß es in den öffentlichen Berichten —, gerührt von unbekannten Zauberwinden, glaubt man zu vernehmen, nicht

eine Harfe, gespielt von Menschenhänden" ꝛc. Ihre fernere Lebensgeschichte, von ohngefähr 1800 an, ist unbekannt geblieben, und was die mündliche Fama über sie hie und da verbreitet hat, wagen wir hier nicht nachzuerzählen, so sehr es auch den gerechten Lohn enthält, für den Betrug, den sie, untreu und undankbar, an ihrem Gatten und Wohlthäter verübte. 0.

Krustisch, stammt aus dem Griechischen, von κροτέω — schlagen, κροῦσις — das Schlagen, Klopfen, κρουστικός — zum Schlagen tauglich oder gehörig, und bezieht sich also auf Alles, was geschlagen wird bei seinem Gebrauche. So denn auch in der Musik. Krustische Instrumente (hier kommt hauptsächlich das Wort vor) sind alle solche, bei welchen der sonore Körper durch Schlagen oder Klopfen (theilweis auch Reißen) zum Klingen gebracht wird. Dahin gehören die Glocken, Becken, Trommel, Triangel, Sistrum, Strohfiedel, King, Mandoline, Zither (weil ihre Saiten mit einem Plectrum geschlagen oder gerissen werden), das Hackebrett ꝛc. Auch das Clavier, Fortepiano, überhaupt alle Tasteninstrumente, deren Ton durch einen Schlag (des Hammers an die Saiten) hervorgebracht wird, sind krustische Instrumente, und man spricht daher auch wohl von krustischen Tasten- oder Claviatur-Instrumenten, als einer besondern Gattung, nämlich zum Unterschiede von solchen Clavier-Instrumenten, deren Ton nicht durch Schlag hervorgebracht wird, wie z. B. bei der Orgel, dem Bogenflügel, Aeolodicon, der Physharmonica u. a. dergl., die allerdings Tasten- oder Clavierinstrumente, aber keine krustischen Tasteninstrumente sind, weil der Ton hier nicht durch Schlagen ꝛc., sondern durch Luft, Pfeifen, Feder-Vibrationen ꝛc. erzeugt wird.

Kucharz, Johann, geb. den 5. März 1751 zu Chotecz in Böhmen, wurde im Jesuitergymnasium zu Königingrätz erzogen, und als Organist im Ordensseminar zu Gitschin angestellt. Während er auf der Prager Hochschule Philosophie studirte, nahm er auch Compositions-Unterricht bei dem berühmten Segert und galt nach vollkommen erlangter Reife als dessen würdigster Prototyp. Nebst den beiden Organistenstellen zu St. Heinrich, und in der Strahofer Stiftskirche führte er auch von 1791 angefangen als Capellmeister das Directorium des Prager Opernorchesters, welches unter seiner energischen Leitung zu einem ausgebreiteten Rufe gelangte. Er schrieb mehrere Orgelstücke, Fugen, Toccaten, Concerte, Sonaten, Phantasien, Präambulen, und arrangirte ganz vortreffliche Clavierauszüge von Mozarts Opern. Außerdem war er auch ein sehr geschätzter Lehrer, und nicht minder Virtuos auf der Harmonika, für welches Instrument er sich verschiedene interessante Piecen componirte. 18.

Kuchelmeister, Johann, geb. 1743, zeichnete sich früh durch seltene musikalische Anlagen, und in seinem 14ten und 15ten Jahre schon durch ein außerordentlich fertiges und geschmackvolles Clavier- u. Orgelspiel aus. Daher ward er denn auch schon 1760 Organist an der katholischen Pfarrkirche zu Leobschütz, und bald für ganz Oberschlesien das, was einst der unvergeßliche Otto für die Grafschaft Glatz gewesen: ein allgemein anerkanntes Musterbild in seinem Fache. Seine kontrapunktischen Arbeiten und seine große Fertigkeit auf der Orgel, verbunden mit einer überaus geschickten Behandlung derselben, verschafften ihm schnell den Ruf des gründlichsten und besten Organisten jener ganzen Provinz. Daher wetteiferten denn auch die vielen dortigen Organisten und Clavierspieler, ihn zu hören und seinen Unterricht zu genießen. Viele, und unstreitig die geschickteren Organisten Schlesiens sind denn auch seine Schüler. Was bloße

technische Fertigkeit auf dem Claviere anbetrifft, soll ihn jedoch sein Sohn, der 1800 in Wien studirte, noch übertroffen haben. Uebrigens findet man es auch nur höchst selten, daß ein tüchtiger Orgelspieler zugleich ein ausgezeichnet fingerfertiger Clavierspieler ist. Der Grund davon liegt sehr nah. K. starb am 6. Febr. 1814 an der Brustwassersucht.

Küffner, Johann Jacob Paul, geb. zu Nürnberg 1713 und gest. zu Regensburg am 12. Juli 1786, war ein guter Orgel- und Clavierspieler, auch angenehmer Componist für seine Instrumente. In Nürnberg erzogen, erhielt er dort auch seine erste Anstellung als Organist an der Walpurgiskirche; 1750 aber ward er Hofcembalist bei dem Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg (nicht Capellmeister, wie Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon sagt). Unter seinen Compositionen zeichneten sich besonders seine Clavierconcerte durch einen außerordentlichen Reichthum in Erfindung von fließenden Melodien ꝛc. aus, und dennoch ist unsers Wissens kein einziges davon gedruckt, nur im Manuscripte haben sie sich verbreitet. Unter die Presse kamen mehrere Claviersonaten und kleinere Stücke für Clavier, auch ein halb Dutzend Violinquartette, einige davon haben verschiedene Auflagen erlebt. Höher in der Kunst als er, stand jedoch noch sein Sohn.

Küffner, Joseph, besonders in seiner Blüthezeit, die wir ohngefähr in das letzte Decennium des vorigen, und die ersten 15 Jahre des jetzigen Jahrhunderts setzen möchten. Er ward geboren zu Regensburg 1758, und zunächst von seinem Vater in Musik unterrichtet. Zum Rufe eines tüchtigen Virtuosen, auf dem Claviere besonders, gelangt, machte er später eine Reise nach Wien, wo ihn der Fürst von Palm als seinen Cammer-Cembalisten anstellte. Dann ging er nach Paris, und von hier nach London. Sein Aufenthalt in dieser Stadt bildet wohl die glänzendste Epoche seines Lebens, und mit ihm auch erst datirt sich das große Künstleransehn, dessen er sich später in Deutschland und überall erfreute. Es war eben im letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts. Allgemein galt er dort für einen der größten Clavierspieler der Zeit, und was er componirte, ward mit einer wahren Begierde von Kennern und Liebhabern aufgenommen. Die Zeit seiner Rückkehr ins Vaterland ist uns nicht bekannt, wie auch alles Uebrige aus den nächsten Jahren seines Lebens. Die erste Nachricht, die wir wieder von ihm erhielten, kam 1824 aus Würzburg. Seit 1830 aber ist auch von dorther Nichts über ihn uns zugekommen, so daß wir wohl glauben dürfen, er hat um diese Zeit dort sein Leben beschlossen. Gewisses werden wir darüber vielleicht in dem Nachtrage zu diesem Werke berichten können. — Als Componist war J. K. schon seit 1780 sehr thätig. Er schrieb über 200 Werke für ganzes Orchester und für einzelne Instrumente, und unter diesen besonders für Clavier, Guitarre, Clarinette und Horn. Es sind Sinfonien, Ouverturen, Militär-Harmonien, Concerte, Serenaden, Potpourri's, Divertissements, auch Tänze ꝛc. — in der besonders von Dilettanten sehr geliebten leichteren Gattung von Musik. In dieser, minder gelehrt und tief, aber dafür recht ansprechend lieblich, gefällig und doch nicht seicht, zu schreiben, ist ein Talent, das wir bei wenigen deutschen Componisten so sehr zu bewundern haben als an Küffner. Er ist gewissermaßen der moderne J. Pleyel, muß nothwendig aber, gerade wegen seiner noch fließenderen Melodien, noch klareren Harmonien, so wie der leicht faßlichen rhythmischen Anordnung und leichten Ausführbarkeit seiner Stücke, ein noch zahlreicheres Publikum besitzen und noch lange behalten, als dieser bei der Mehrzahl schon längst vergessene Meister. In

seinen Guitarre-Compositionen ist er ziemlich auf der Bahn, die der fruchtbare de Call einschlug, weiter fortgeschritten, nur mit mehr harmonischen Kenntnissen und einer offenbar größeren Leichtigkeit in der Erfindung. Auch eine kleine Clarinettschule (op. 200.) gab er unter dem Titel: „Principes élémentaires de la musique et gamme de Clarinette, suivis de 24 Duos instonctifs, d'une difficulté progressive, pour deux Clarinettes, paroles francaises et allemande“ bei Schott in Mainz 1829 heraus. Und endlich trat er in der Zeitschrift „Cäcilia“ seit 1827 hin und wieder auch als Kritiker auf. Die erste Veranlassung dazu gab ein von der Handlung Bachmann in Hannover unter seinem Namen, aber ohne sein Wissen, verlegtes Arrangement eines seiner Potpourri's (op. 121) für Pianoforte zu 4 Händen, das kurz vorher bei Schott in Mainz erschienen war. In dieser Handlung sind die meisten seiner Werke gedruckt; andere zu Paris, London rc.

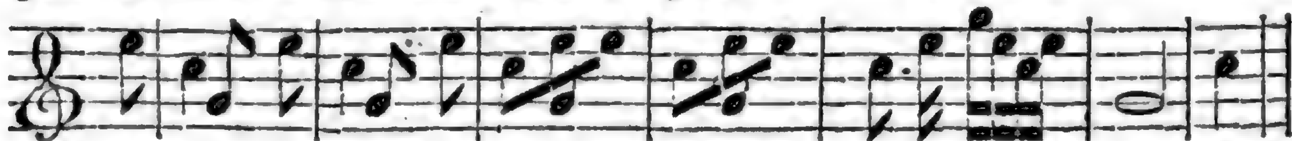
Kugelharfe, s. Chelys.

Kugelmann, Johann, ein Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, lebte zu Königsberg, und blühete besonders um 1540, aus welchem Jahre sich auch noch mehrere Kirchensachen seiner Composition auf der Bibliothek zu München befinden.

Kugelpauke, s. Maanim.

Kugelregal, s. Regal.

Kuhhorn, auch Alphorn genannt, ein bei den Hirten, in Gebirgsgegenden besonders sehr gebräuchliches und beliebtes, hornartiges Instrument, womit dieselben theils die Zeit ihres Austreibens des Viehs ankündigen, theils aber auch auf der Waide, in den Wäldern, sich unterhalten. Es besteht aus einer, ohngefähr 3 bis 4 Fuß langen, nur sehr wenig gebogenen Röhre, die, oben am Mundstück ohngefähr einen Zoll im Durchmesser haltend, sich nach und nach bis zu 3 und 4 Zoll vor dem kleinen, noch weiter auslaufenden, klarinettartigen Schallbecher erweitert, und meist aus Holz oder Weiden- und anderer Baumrinde gearbeitet ist, welche zusammengewickelt oder auch in Streifen an einandergelegt, mit Bindfaden oder sogenanntem Pechdraht fest umwickelt wird. Das Mundstück ist ähnlich dem einer Posaune und entweder aus Metall oder Horn gefertigt. Gewöhnlich enthält das Instrument nur 5 Töne aus 2 Octaven (c g c e g oder andere, einer anderen Tonart); höhere können nur sehr schwer darauf hervorgebracht werden. Mit diesen 5 Tönen aber hört man geübte Hirten öfters allerliebste Melodien bilden, und die eigenthümliche Klangfarbe, welche sie, vielleicht in Folge des besonderen resonirenden Körpers, besitzen, giebt ihnen einen solch mächtigen Reiz, daß, bei reiner Intonation, man nicht selten gern verweilt, und den aus weiter Berggegend herübertönenden einfachen rhythmischen Klängen wohlgefällig zuhört. Wir wollen eine der gewöhnlichsten dieser 5tönigen Hirtenmelodien, wie sie auf dem Kuhhorne geblasen wird, beispielsweise hieher setzen:



dies möchte auch wohl die Grundmelodie aller übrigen variirten Melodien seyn, welche man nun als Anhängsel an jene, wie sie eben dem Ohre des Naturmusikers recht und angenehm scheinen, blasen hört. Die Stimmung des Horns hängt natürlich von seiner Dimension ab, die wieder der Willkühr seines Verfertigers überlassen ist. k.

Kuhlau, Friedrich, der besonders durch seine zahlreichen Clavier-

sachen, als Handstücke so vortrefflichen Rondo's, Sonaten 2c., auch im Auslande so berühmt gewordene dänische Componist, ward 1786 in Uelzen im Lüneburgischen von nicht sehr wohlhabenden Eltern geboren. Anderen Nachrichten zu Folge, soll er zwar 1787 in einer kleinen Stadt in Pommern geboren worden seyn, allein wir haben Gründe, unsere obige Angabe für die richtigere zu halten. Als er einst, noch Knabe von nicht vollen sieben Jahren, von seiner Mutter an einem finstern Winterabend zum Brunnen, um Wasser zu holen, geschickt ward, fiel er auf der Straße so gefährlich, daß er ein Auge verlor. Dies machte seine Eltern in seiner ferneren Erziehung sehr vorsichtig, und vielleicht haben wir es nur dem Umstande zu danken, daß er später einen Beruf erwählen konnte, dem zwar seine geistigen Anlagen, aber keineswegs seine äußerlichen Verhältnisse schon damals entsprachen. Eine kaum zu befriedigende Lust und ein in der That auch Viel versprechendes Talent zur Musik zeigten sich früh bei ihm: so ließen denn auch seine Eltern ihn nach Kräften im Clavierspiele unterrichten, und machten es später möglich, ihn nach Braunschweig schicken zu können, wo er das öffentliche Singechor frequentirte und auf verschiedenen Instrumenten, namentlich auf der Flöte und dem Claviere, unterrichtet ward. Dann kam er nach Hamburg, wo der Musikdirector Schwenke seine musikalische Bildung vollendete, indem er ihm besonders im Generalbasse und dem, was man gewöhnlich die Theorie der Musik nennt, eine gründliche Anweisung zu Theil werden ließ. Schon die kleinen Claviersachen und Lieder, die er unter dieses Mannes Leitung schrieb und zum Drucke beförderte, fanden viele Liebhaber und erregten große Hoffnungen auf seine späteren Leistungen. Um der französischen Conscription zu entgehen, flüchtete er sich 1810 nach Copenhagen, und hier erst entwickelte sich die ganze Kraft seines großen Talents. Er ward zuerst mit dem Titel eines Cammermusikus als erster Flötist in der Hofcapelle daselbst angestellt. Die Theilnahme an den Opernaufführungen und Concerten, die ihm als solchen oblag, öffnete seinem künstlerischen Sinne eine ganz eigene, großartigere Aussicht, die weit hinwegreichte über den Glanz, den er als Flöten- und Claviervirtuos um sich — in den ganzen Norden — verbreitete. Er fühlte den tiefen Stand der dänischen Nationaloper, begriff aber dabei zugleich auch das große Verlangen nach einer Verbesserung, oder — wohl richtiger gesagt — nach einer charakteristischeren Gestaltung derselben, und so, in dem Sinne und der Richtung unternahm er die Compostiion der „Röverborgen" (Räuberburg). Es war diese Oper sein erstes theatralisches Werk, aber wie mit einem Zauberschlage war dadurch auch sein Ruhm über ganz Dänemark als nationeller Componist verbreitet. Man vergaß, daß er ein Deutscher von Geburt war, und nannte ihn mit Stolz den großen dänischen Operncomponisten. Wirklich auch finden wir bis dahin das eigenthümliche Gepräge dänischer, überhaupt nordischer Tonkunst in keiner Oper so deutlich ausgedrückt, als eben in dieser „Räuberburg" von Kuhlau, und gereicht dies seinem geistigen Scharfblicke und seiner Gewandtheit in der charakteristischen Benutzung der vorhandenen Kunstmittel zu nicht geringer Ehre. Wenn nicht gleich vollkommen, so doch nicht viel weniger werthvoll war in der Weise auch seine folgende Oper „Elisa." Nach ihrer Aufführung ward er mit dem Titel eines Professors der Tonkunst zum Königl. Dänischen Hofcomponisten erhoben, und damit zugleich von allen praktischen Dienstleistungen in der Capelle entbunden. Als solcher zog er nun nach Lyngbye, einem kleinen Städtchen unweit Copenhagen, in einer äußerst romantischen Lage am Thiergarten, wo er sich ein Haus kaufte,

und seine Eltern aus Deutschland zu sich kommen ließ, aus Rücksicht auf welche, um sie desto sorgenfreier ernähren zu können, er sich denn auch nie verheirathete. Hier in Lyngbye schrieb er nun noch die Opern: „Lulu", „Hugo og Adelheid" und „Elverhöe" (Erlenhügel), und alle seine übrigen Instrumental= und Vocalsachen. Die Oper „Lulu" ist die berühmteste geworden und wird sich noch lange auf den dänischen Repertoiren erhalten. „Elverhöe" ist eigentlich nur ein Liederspiel, mit höchst originellen dänischen Nationalgesängen; daher aber auch dem dänischen Volke besonders werth und lieb. Es ward 1828 zum ersten Male in Copenhagen aufgeführt. Schreiber dieses war zugegen und erinnert sich mit Erstaunen noch des hohen Enthusiasmus, mit welchem das Werk vom Publikum aufgenommen ward. Und wer vertraut ist mit dem Charakter nordischer Musik, muß in der That auch die hohe Kunst bewundern, mit welcher er hier alte Melodien nordischer Heldengesänge zur Gestaltung eines zeitmodernen Musikwerks zu benutzen, und auf diese Weise dem Ganzen auch in Rücksicht auf den Zeitgeschmack ein nationales Gepräge zu geben gewußt hat. Freilich konnte deshalb auch diese, wie alle vorhin genannten Opern, im Auslande fast gar kein Glück machen, und wir haben sicher nicht Unrecht, wenn wir gleich im Eingange bemerkten, daß K. seinen bedeutenden Ruf hier vorzüglich nur seinen Instrumentalsachen, und unter diesen insbesondere seinen Compositionen fürs Pianoforte verdankt. Sind doch dieselben auch so zahlreich, daß sie ihn unter die fleißigsten Tonsetzer jetziger Zeit stellen. Eine Menge Sachen für Orchester (effectvolle Ouverturen) und für einzelne Instrumente, für Flöte und Clavier besonders, gingen aus seiner Feder hervor, wenn auch meist von nur geringerem Umfange, und alle tragen die Spuren seines herrlichen, großen Genies. Es sind Quintette für Flöte (darunter besonders empfehlenswerth op. 50), Trio's (op. 86 u. 90), gegen 12 Concerte, Duo's für 2 Flöten (op. 87), Solo's (gelungene Fantasien) 2c. für Flöte; dann ebenfalls Concerte, Quartette, große Sonaten, mit Flötebegleitung (op. 85), kleinere Sonaten, Rondo's 2c. für Clavier. Unter seinen Variationen für letztgenanntes Instrument verdienen wohl hauptsächlich die über Themen von Mozart und Weber hier hervorgehoben zu werden. Viele werthvolle Manuscripte raubte ihm ein Brand, welcher 1830 einen bedeutenden Theil seines Wohnorts in Asche legte. Der Schmerz hierüber und über den kurz darauf erfolgten Verlust seiner beiden Eltern durch den Tod, störte seine bis dahin ziemlich fest gewesene körperliche Gesundheit. Er ward kränklich und unterlag endlich im Winter 1832. Bei seinem Leichenbegängnisse, welchem eine zahlreiche Versammlung aus allen Ständen beiwohnte, ward ein von ihm componirter Todtenmarsch ausgeführt, und zu seiner Erinnerung wurden sowohl auf dem Theater als in Privatzirkeln, in welchen er als ein höchst angenehmer, gebildeter Gesellschafter stets ein gern gesehener Gast gewesen war, große Feiern veranstaltet. S.

Kuhn, Gottlob, einst Organist an der Kreuzkirche zu Hirschberg in Schlesien, war den 14. Juli 1729 zu Hermsdorf bei Schmiedeberg geboren, wo sein Vater, Joh. Friedr. Kuhn, Bleicher, Richter und Kirchenvorsteher war. Bis zum 8ten Jahre erhielt er im väterlichen Hause von einem Hauslehrer Unterricht. Zur weiteren Ausbildung, seines bei diesem entwickelten musikalischen Talents brachte ihn 1742 sein Vater auf das Lyceum zu Hirschberg und zu dem dasigen Organisten Reimann, der ihn in allen Theilen seiner Kunst unterwies. 1745 schon konnte er dessen Amt verwalten. 1749 machte er eine Reise als Orgelvirtuos. Die Stelle in Hirschberg erhielt er am 3. Januar 1750, und er starb auch daselbst 1800. Er war ein

tief denkender Künstler, was sich besonders aus dem Briefwechsel ersehen ließ, den er mit seinem Freunde, dem Organisten J. G. Hoffmann in Niebusch, unterhielt. Ueberzeugt, daß ein Organist ohne tiefe Kenntniß der Theorie sich unmöglich behaupten könne, beschäftigte er sich selbst in seinen spätesten Jahren noch mit dem Studium der höheren Zweige derselben, und den Methoden der neueren Kunstpädagogik. Er verstand nicht nur die Kunst, die Orgel, sondern auch, was man sehr selten trifft, sich selbst auf dem Instrumente zu beherrschen. Niemand wohl hat je einen richtigern Unterschied zwischen Clavier- und Orgelspiele gemacht, als er. Auf die Vorzüge eines Virtuosen leistete er auf der Orgel gern Verzicht; aber er erbaute und rührte. Deshalb aber ward er auch von Kennern und Liebhabern allgemein verehrt; so auch von dem bekannten schlesischen Schriftsteller C. Weißflog, der ihm wohl das schönste Denkmal gesetzt hat in dem musikalischen Romane „Kunst- und Bettelfahrt des Bratschisten Fidelius“ (Phantasiestücke und Historien, Dresden bei Arnold 1825. Bd. 6 pag. 43 ff.).

Kühn, Joseph Carl, Musiklehrer in Liegnitz, ein talentvoller und fleißiger Componist, ist zu Elbing am 30sten April 1803 geboren. Unter Leitung des Stadtraths und Musikdirectors Urban daselbst studirte er sechs Jahre lang die theoretische und praktische Musik, in letzterer Beziehung besonders das Clavierspiel; machte dann 1825 eine größere Reise durch Deutschland, auf welcher er sich einen nicht unbedeutenden Virtuosenruf erwarb, und habilitirte sich endlich in Breslau, um vornehmlich hier Unterricht im Generalbaß und in der Composition zu geben, wozu er auch ein eigenes Handbuch „die Lehre von den Fugen, geordnet und mit Beispielen erläutert“ ausarbeitete. Er fand auch Vertrauen und daher reichliche Beschäftigung; doch verließ er nach drei Jahren Breslau wieder und machte eine zweite Kunstreise nach Wien u. Prag, und von hier, wo er vielen Beifall gefunden, wieder zurück nach Schlesien, u. zunächst zwar nach Neiße, wo er 11 Monate verweilte, theils mit Concertgeben, theils mit Unterricht, vorzüglich aber mit Componiren sich beschäftigend. Nach der Zeit begab er sich nach Liegnitz, wo er sich als öffentlicher Musiklehrer etablirte und neben seinem sonstigen künstlerischen Wirken vornehmlich durch die Errichtung einer öffentlichen Singeschule kein geringes Verdienst erwarb. Gedruckt sind von seinen vielen Compositionen, im Ganzen genommen, nur erst sehr wenige: mehrere Tänze, eine Fantasie für Clarinette mit Orchester, ein 8stimmiges Miserere und einige Lieder und Gesänge verschiedener Art und mit verschiedener Begleitung. Seine 3 Opern: „Fedor und Maria“, „die Bergknappen“, und „Calypso“ kamen, unsers Wissens, noch nicht zur Aufführung und sind auch noch Manuscript, wie auch seine herrlichen Messen, das schöne 4stimmige Te Deum laudamus mit Orchester, ein Auferstehungslied, 2 Sinfonien in G- und C-Moll, mehrere Ouverturen, Concerte und Capriccio's für Oboe, Orchester-Fantasien, Concerte und andere Sachen für Fagott, Quartette, Rondo's und Anderes für Clavier, noch viele Lieder und Gesänge, und manches Andere. Den meisten Werth von allen diesen Werken haben unstreitig seine Kirchen- und Orchestersachen, und bei mehr Concentrirung seiner Kräfte und seiner vielseitigen Talente auf einen Hauptpunkt in der Kunst würde K. sicherlich noch etwas wahrhaft Großes leisten. Seine Melodien sind fließend, seine Harmonien rein und gefällig, und, selbst schulgebildeter Sänger, muthet er dem Gesange auch nie mehr zu, als ihm seiner Natur nach gehört. So versichern uns verständige und glaubwürdige Ohrenzeugen, und wir schreiben es hier gerne nach, in der Hoffnung, bald ein größeres Werk von ihm zu Gesicht zu bekommen.

Kühn, Carl Heinrich (ob ein Bruder oder Verwandter von vorhergehendem wissen wir nicht), seit 1826 Cantor an der St. Nicolaikirche in Brieg, ein tüchtiger Orgelspieler, Baßsänger und fertiger Clarinettist. 1829 ward unter seiner Direction „die Schöpfung" von Haydn von mehr als 250 Musikern dort aufgeführt. Dadurch und durch ähnliche Veranstaltungen hat er schon Viel zur Belebung des musikalischen Sinnes und zur Bildung des Geschmacks in seiner Umgebung beigetragen. Auch als Componist ist er nicht ohne Talent. Er hat bereits Manches geschrieben, was Beachtung verdient; wir können indeß hier nur ein Clarinettconcert, und einen zu Brieg gedruckten Gesang, „das Land der Jugend" von Neuhoff, mit Pianofortebegleitung anführen.

Kuhnau, Johann, ward im April 1667 zu Grysing an der böhmischen Gränze geboren, wohin seine Großeltern aus religiösen Gründen mit Zurücklassung ihres ganzen Hab und Guts aus Böhmen geflohen waren. Schon in seinem 9ten Jahre zeigte er ganz außerordentliche Talente sowohl zu den Wissenschaften als zur Musik, nebst einer sehr angenehmen Stimme. Deshalb schickten ihn seine Eltern auf die Kreuzschule nach Dresden, wo er nach damaliger Sitte als Rathsdiscantist angestellt und dem Organisten A. Hering zum Unterricht in der Musik übergeben ward. Nach vollendeter Mutation seiner Stimme ward er Alumnus, und nun studirte er auch mit Fleiß die Composition. Seine großen und schnellen Fortschritte darin erwarben ihm viele Gönner. Unter diesen war auch der Capellmeister V. Albrici, der ihm überall bei seinen Studien mit Rath und That zur Hand ging. Durch dessen Umgang lernte er auch die italienische Sprache. Der Pest wegen, die 1680 zu Dresden ausbrach, mußte er nach Hause zurückkehren. Nach einigen Wochen aber kam er auf besondere Einladung des Cantors Titius nach Zittau auf die Schule. Hier profitirte er in der Musik besonders Viel von dem Musikdirector Edelmann, bei dem er auch die Kost hatte, bis er von einem Hrn. von Hartig ins Haus genommen ward. Zu der Feier einer Rathswahl schrieb er eine Motette, wozu er den Text aus dem 20sten Psalm entlehnte. Die Musik ward unter seiner Direction aufgeführt, und erhielt so vielen Beifall, daß er sogleich mit Besoldung auf einige Zeit als Cantor angestellt ward, als welcher er auch, neben steter Fortsetzung seiner Schulstudien, Vorlesungen über französische Sprache hielt. 1682 bezog er die Academie zu Leipzig. Als tüchtiger Musiker und Schüler des berühmten Albrici ward er hier bald bekannt und erhielt Zutritt in den ersten Häusern. Auf eine Festmusik, die er zur Feier des ersten Meßbesuchs des Churfürsten Johann Georg nach dem Türkenkriege schrieb, erhielt er 1684 die Organistenstelle an der Thomaskirche, als des verstorbenen Kühnels Nachfolger. Als solcher studirte er noch die Rechtswissenschaft, und ward später Advocat. Im Jahre 1700 ward er zum Universitätsmusikdirector und zum Musikdirector an den beiden Hauptkirchen der Stadt, und endlich sogar auch zum Cantor an der Thomasschule ernannt, neben welchen Aemtern er übrigens seine Advocatur fortwährend trieb, bis er am 25sten Juni 1722 (zu Leipzig) starb. Er gehörte zu den gelehrtesten Männern und größten Tonkünstlern seiner Zeit. Gründlicher Sprachkenner that er sich als Uebersetzer aus dem Hebräischen, Griechischen, Lateinischen, Italienischen und Französischen in mehreren Werken hervor. Als Dichter hatte sich sein Talent besonders der Satyre zugewandt. Dann schrieb er: „Dissert. de juribus circa Musicos ecclesiast." (Leipzig 1688), „der musikalische Quacksalber" (ebend. 1700), „Tractatus de Monochordo seu Musica antiqua ac hodierna etc.", „Introductio ac compositionem musicalem" (Manuscript), „Dis-

aber
ier,
ebst
der
den
phie
dere
VI.

der
dem
Aus
dem
em=
ode
ied=
gen
eue
azu
Bei=
eigt
ehr=
Ber=
765
anst
ou=
ach=
ber=
das
im
nes
er's
rde,
Be=

'80,
erk
und
eist
hm
er=
das
erk.
und
rug
ich=
em
mit

ir.
der
mit
nd=

gehe
Bri
wari
250 L
hat
des
er n
verd
Brie
forte

schera
Zur
Sch
zu de
Des
er n
A. S
Mut
Fleiß
warb
Albri
ging
Pest
kehre
Cant
beson
hatte
der
dem
gefüh
einig
Fort
1682
des
erste
des
1684
Nach
späte
zum
gar
er ü
(zu
Tonk
setzer
Fran
Tale
jurib
falbe
dierr

putatio de Triade harmonica" (welche Mizler herauszugeben versprach, aber nicht Wort hielt); und componirte endlich mehrere Sachen für Clavier, worunter, als Merkwürdigkeit hier angeführt, „Biblische Historien nebst Auslegung in 6 Sonaten", Kirchencantaten u. A. Letztere waren in der Manier von durchcomponirten Chorälen. So besaß Gerber von ihm den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten". Seine Autobiographie steht im 12ten Stück der Novorum Litterar. (Leipz. 1722), und eine andere ausführlich im 3ten Bande von Ch. E. Sicul's Annalium Lips. Sect. XVI.

Kühnau, Johann Christian, Musikdirector und Cantor an der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin, war geboren am 10ten Februar 1735 in dem Dorfe Volkstädt bei Eisleben, lernte bei dem Magdeburger Stadtmusikus die Behandlung der Blas- und Streichinstrumente, widmete sich dann dem Schulfache und wurde 1763 Lehrer an der Realschule zu Berlin. In demselben Jahre stiftete er den Singechor dieser Schule, der sich bis zum Tode seines Stifters vor andern Stadtchören auszeichnete, und namentlich Friedrich den Großen, der an die Aufhebung aller Singechöre dachte, bewogen haben soll, ihr Fortbestehen zuzulassen. Im Jahre 1775 sollte die neue Orgel in der Dreifaltigkeitskirche eingeweiht werden; Kühnau schrieb dazu eine Festcantate mit Instrumentalbegleitung, und führte sie selbst mit Beifall auf. Dies scheint ihn seiner ersten Beschäftigung wieder mehr zugeneigt zu haben; er wurde 1788 Cantor an jener Kirche und gab nun sein Lehramt auf, behielt aber das Directorat des Singechors bei. In diesen Verhältnissen blieb er bis zu seinem Tode am 13ten October 1805. Erst 1765 hatte K. Klavierspiel, und später, bei Kirnberger, Generalbaß und Setzkunst erlernt. Dies, in Verbindung mit seiner Instrumentenkenntniß und Routine, begünstigte seine Bearbeitung mehrerer Cantaten (außer der obgedachten kamen 1769 eine bei dem Amtsantritt des Oberconsistorialraths Silberschlag, 1791 eine zu dessen Todtenfeier zur Aufführung, und eine, „das Weltgericht", wurde 1784 im Klavierauszuge herausgegeben), seiner im Jahre 1790 erschienenen Choralvorspiele für Orgel und Klavier, und seines Hauptwerkes, des „Choralbuchs", dessen erster Theil, unter Kirnberger's Aufsicht gearbeitet, 1786, dessen zweiter 1790 in Berlin herausgegeben wurde, und das in beiden Theilen über 400 Melodien in populärer, löblicher Behandlung enthielt. Der Sohn und Schüler dieses Mannes —

Kühnau, Johann Friedrich Wilhelm, geboren am 29sten Juni 1780, seit 1814 Organist an der Dreifaltigkeitskirche in Berlin, hat das Werk seines Vaters in vier Auflagen (1817, 1818, 1823 und 1825) erneuert und vielfach verbessert. Die schnelle Aufeinanderfolge so vieler Auflagen beweist schon, daß das Werk dem Bedürfnisse Vieler entsprochen und den Ruhm eines gemeinnützigen sich wohl erworben hat. Mit einer größeren Unternehmung, die aber noch nicht veröffentlicht werden kann, geht der für das Choralfach, besonders auch für dessen Geschichtliches emsig beschäftigte Verf. in neuerer Zeit um. Er hat sich auch schriftstellerisch in der Berl. und Leipzig. allgem. musik. Zeitung bethätigt, ist namentlich in letzterer mit Fug und Recht als Vertheidiger der Orgelmixturen aufgetreten, deren Brauchbarkeit wieder einmal angefochten werden wollte. Er selbst ist ein seinem Amt gewachsener Orgelspieler, der auch mehrmals in Orgelconcerten mit Compositionen von Seb. Bach aufgetreten ist. ABM.

Kühnel, Ambrosius, geboren 1770, und bis 1800 Organist an der damals Churfürstl. Hofcapelle zu Leipzig. In diesem Jahre errichtete er mit dem Capellmeister Hoffmeister (s. d.) gemeinschaftlich eine Musikalienhand-

lung dort unter der Firma Bureau de Musique, der er dann nach Hoffmeisters Abgange nach Wien 1805 allein vorstand, bis an seinen Tod, der am Morgen des 19ten Augusts 1813 durch einen Schlagfluß äußerst schnell erfolgte. Er war ein gründlicher Musiker, verstand alle die gewöhnlicheren Instrumente, u. war besonders als Violoncellist ein vortrefflicher Quartettspieler. Diese seine Kenntnisse und Fertigkeiten hatten auch den vortheilhaftesten Einfluß auf seine Handlungs-, besonders Verlagsgeschäfte. Was er an Originalien herausgab, war selten ganz ohne allen Kunstwerth, im Gegentheil gewöhnlich von bedeutendem Gehalte, und was er nachdruckte, war fast immer gut gewählt. In der äußern Ausstattung sparte er Nichts, und aus nur sehr wenigen Handlungen sind so äußerst correcte Drucksachen hervorgegangen als aus der seinigen. Hierin setzte er auch einen eigenen Stolz. Zum größten Ruhme gereicht ihm indessen, daß er nicht selten auch die Herausgabe von weitläuftigen Werken übernahm, die der Kunst selbst wohl, nicht aber ihm, wie er auch recht wohl wußte, bedeutenden Vortheil bringen konnten, wie z. B. die Sammlung Seb. Bach'scher Werke, Gerber's neues Tonkünstlerlexicon, u. a. m. Nach seinem Tode führte seine Wittwe, eine geb. Luschner, die Handlung noch unter derselben Firma eine Zeitlang fort. Später ward bekanntlich Carl Peters ihr Besitzer.

Kühnel, August, von 1695 bis 1700 Capellmeister zu Cassel, war geboren zu Delmenhorst am 3ten August 1645 und hatte die Composition bei dem großen Abt Steffani studirt. Er starb zu Anfange des vorigen Jahrhunderts. Mehrere seiner Werke befinden sich noch jetzt auf dem Museum zu Cassel. Besonders merkenswerth darunter sind die Sonaten und Parthien für 1, auch 2 Gamben.

Kühnel, Johann Michael, ein Lauten- und Gambenvirtuos des vorigen Jahrhunderts, stand Anfangs am Hofe zu Berlin, dann 1717 zu Weimar, wo er zugleich den Titel eines Hofsecretärs erhielt, und endlich beim Feldmarschall Flemming zu Dresden, von wo er noch eine Reise nach Hamburg machte, auf der er gestorben zu seyn scheint. Von seinen Werken sind nur noch einige Sonaten für 1 und 2 Gamben bekannt, die 1730 bei Roger in Amsterdam gestochen wurden. ††

Kuhreihen, franz. Rans des Vaches, oder Raas des Vaches, die bekannte schweizerische Nationalmelodie, die besonders von den Hirten und schweizerischen Gebirgsbewohnern auf der Sackpfeife gespielt wird, und ein solch eigenthümliches Gepräge schweizerischer Musik und schweizerischen Gemüthslebens an sich trägt, daß sie nicht selten schon einen unnennbaren Zauber ausübte auf den Eingebornen, der, seiner Heimath entrückt, mächtig gemahnt wurde an diese durch ihre rhythmisch und melodisch wogenden Klänge. In Frankreich war es daher auch einst bei Todesstrafe verboten, diese Melodie den schweizerischen Truppen, welche in französischem Dienste standen, vorzuspielen. Mit Worten sie näher zu beschreiben, ist nicht möglich; theilen wir sie daher, für den Unkundigen, hier in der Notenbeilage I. lieber ganz mit. Der Name Kuhreihen kommt begreiflicher Weise eben daher, weil die Melodie am meisten von den Hirten beim Hüten des Viehs, der Kühe, auf den Gebirgen gespielt wird. a.

Kuitzialflöte oder Kützialflöte, eine veraltete Orgelstimme; stand nach Adlung in der Kreuzkirche zu Dresden zu $1\frac{1}{2}'$, zu St. Dominico in Prag zu 1'. Wolfram führt sie auch als Flötenstimme zu 4' oder 2' auf.

Kukuk, lat. Cuculus, ein Kinderinstrument, auf dem der Ruf

des Kukuks täuschend ähnlich nachgeahmt werden kann, indem man in das Mundstück einer kurzen, ohngefähr ¾′ langen und 2″ weiten, geradeaus laufenden und unten gleichfalls offenen Röhre bläst, und dann, zur Vertiefung des Tones, mit der einen Hand die Röhre unten verschließt. Je nach der Größe des Rohres ist auch der Ton (nur einen Ton kann das Instrument enthalten) verschieden. Deshalb können denn auf mehreren solcher Kukuksinstrumente wirklich eine Art kleiner Tonstücke hervorgebracht werden, deren Reiz, wenn wir ihnen anders noch einen solchen zuschreiben dürfen, natürlich nur in den rhythmischen Schlägen besteht. Scherzeshalber findet man den Kukuk auch wohl in größeren, sogen. malerischen, Tonstücken angewendet, wo nämlich der Ruf des so benannten Vogels nachgeahmt werden soll, und man hat in der That ganze Tonstücke für Kukuksmusik. In Deutschland ist neuerdings das Instrument besonders durch die musikalische Familie Graßl aus Baiern bekannt geworden. Daß Kindern dadurch eine gewisse tactische Festigkeit beigebracht werden kann, ist nicht zu leugnen. Uebrigens bleibt es immer eine sonst leere Spielerei, besonders aber in Orgeln. worüber zu vergl. d. Art Cuculus.

Kulenkamp, Georg Carl, ein beliebter, phantasiereicher Componist, fertiger und geschmackvoller Virtuos auf dem Pianoforte und geschätzter Musiklehrer in Göttingen. Derselbe wurde am 19ten Mai 1799 in Witzenhausen, einem Städtchen im Churfürstenthume Hessen, geboren, wo sein Vater Amtsrath war und die dasige Domäne im Pacht hatte. Im Jahre 1805 übernahm dieser indeß eine andere Domäne im Fuldaischen, und war hier, als großer Musikfreund, eifrig darauf bedacht, auch seinem Sohne Unterricht in dieser Kunst ertheilen zu lassen, der schon als 6jähriger Knabe ungemeine Lust und auch kein geringes Talent dazu zeigte. Ein in der Musik sehr geschickter Hauslehrer, Namens Gerlach, übernahm den ersten Unterricht des Knaben auf dem Pianoforte u. der Violine, von denen jenes jedoch schon damals den Vorzug erhielt. Leider dauerte dieser Unterricht aber nur ein Jahr, da der Hauslehrer weiter befördert wurde. Durch öftere musikalische Uebungen mit seinem Vater und Bruder, welche Beide Violine spielten, wurde jedoch seine unwandelbare Neigung zur Musik fortwährend genährt. Als er im 12ten Jahre auf Schulen geschickt wurde, erhielt er zwar auch da eine Zeitlang Clavierunterricht bei einem Organisten, profitirte aber wegen Kränklichkeit und Unlust des Lehrers im Grunde so Viel als Nichts dabei. Im 16ten Jahre bestimmte er sich, dem Wunsche seines Vaters gemäß, zu dessen Fache, der Landwirthschaft, trieb aber dabei die Musik eifrig fort. Auch versah er in dieser Zeit anderthalb Jahre lang aus bloßer Liebhaberei die Stelle eines in seinem Wohnorte gerade mangelnden Organisten. Der bald darauf, im Jahre 1816, erfolgte Tod seines Vaters änderte auch seinen früheren Entschluß, Oekonom zu werden, und er ging nun nach Cassel zum Musikdirector und Doctor Grosheim, welcher ihm ernstlich rieth, sich ganz der Musik zu widmen. Da dieser Rath völlig seinen Wünschen entsprach, so blieb er dort und studirte bei dem genannten würdigen Meister beinahe 2 Jahre hindurch die Tonsetzkunst. Im Jahre 1818 ging er nach Göttingen und studirte auf dasiger Universität 5 Jahre lang schöne Wissenschaften. Da er jedoch nicht so viel Vermögen besaß, um davon studiren zu können, so sah er sich genöthigt, den größten Theil seiner Zeit dem Musikunterrichte zu widmen. Dadurch sah er sich indeß bald in die reichsten und angesehensten Familien eingeführt und ein anständiges jährliches Einkommen gesichert, so daß er beschloß, in Göttingen zu bleiben, und sich hauptsächlich dem Musikunterrichte zu widmen, dabei jedoch auch

seinerseits, als Componist und Virtuos, die Kunst und deren fortgesetztes Studium auf keine Weise zu vernachlässigen. Deswegen unternahm er von Zeit zu Zeit mehrere, diesem Vorsatze und Zwecke sehr förderliche, Kunstreisen, auf denen sein Spiel in demselben Grade gefiel, als seine Compositionen Beifall erhielten. Namentlich besuchte er im Jahre 1824 Lüneburg, Lübeck, Schwerin, Hamburg und Altona; im Jahre 1827 Cassel und Frankfurt a. M.; 1829 Leipzig, Berlin und Hamburg; 1832 abermals Hamburg, und 1834 Bückeburg, Braunschweig und Leipzig. Sein Pianofortespiel ist mit Recht als gediegen zu bezeichnen. Eine außerordentliche Fertigkeit, gepaart mit Kraft, Ruhe und Sicherheit; eine lobenswerthe Deutlichkeit, ein schöner, sauberer und perlenrunder Anschlag, und ein feiner, geschmackvoller Vortrag sind die Hauptvorzüge desselben. Daß K. aber auch stets als Virtuos mit der Zeit fortschreitet, giebt sich besonders dadurch kund, daß er sich seit einigen Jahren eifrigst und mit glücklichstem Erfolge dem Studium der Werke von Chopin hingiebt, welche bekanntlich der unbesiegbar scheinenden Schwierigkeiten nicht wenige darbieten. Seine Compositionen, meistens für das Pianoforte, sind ganz diesem Instrumente angemessen, in einem gefälligen, angenehmen, doch auch kräftigen und zuweilen brillanten Style geschrieben, in der Begleitung nie überladen, aber auch keineswegs leicht auszuführen. Es sind davon bis jetzt 40 Werke gestochen worden, welche in Ouverturen, Concerten, Quintetten, Quartetten, Trio's, Duetten, Sonaten, Rondo's, Notturno's, Variationen, so wie in einigen Balladen und Liedern bestehen. Den meisten Beifall haben in neuester Zeit die Notturno's für das Pianoforte, ein Duett für Pianoforte und Violine, Sr. Königl. Hoheit dem Vicekönige von Hannover gewidmet, und die Balladen erhalten. v. Wzrd.

Kultus (musikalischer), s. **Choral-** und **Kirchenmusik**; auch **Liturgie**.

Kumlik, Joseph, Capellmeister und Professor an der K. K. Musikschule zu Preßburg, ward geboren zu Wien am 10ten August 1801. Sein Vater, Franz K., einst beliebter Musiklehrer dort, ertheilte ihm den ersten Unterricht in der Kunst, den nachgehends der Regenschori an der Preßburger Domkirche, Jakob Kunnert, fortsetzte. In den Jahren 1813 und 1814 war er als Sängerknabe Mitglied des Freiherrl. Czinek'schen Theaters zu Preßburg, und erhielt, seiner vortrefflichen, wohlklingenden u. biegsamen Sopranstimme wegen, besonderen Unterricht im Gesange; doch wollte er sich nicht zum Sänger insbesondere, sondern mehr zum Tonkünstler im Allgemeinen bilden, und trat deshalb nach der Zeit als Zögling in die öffentliche Musikschule zu Preßburg, wo er sich namentlich auf dem Claviere und der Violine viele Fertigkeit erwarb. In der Theorie der Musik und in der Composition unterrichtete ihn hier der damalige Professor Heinrich Klein, und dieser Mann war es auch besonders, der durch Lehre und Beispiel, und durch einen wahrhaft freundschaftlichen Umgang höchst vortheilhaft auf ihn wirkte, und seinem Talente, seinem ganzen inneren und äußeren, künstlerischen und bürgerlichen Leben die Richtung gab, in welcher er sich jetzt der höchsten Achtung Aller, die mit ihm nur irgend in nähere Berührung kommen, dauernd erfreut. Zwar immer noch Schüler von Klein versah er doch später auch schon zum öftern dessen Amt, wenn Kränklichkeit und Altersschwäche denselben daran hinderten. 1828 beriefen ihn Familienangelegenheiten auf mehrere Monate nach Wien, und diese Zeit benützte er sorgfältig, unter des würdigen Sechters Leitung noch die höhere Gesangskunst und den Kontrapunkt zu studiren. Nach seiner Rück-

kunst in Preßburg ward er von der Oberschuldirection dem nunmehr zu sehr im Alter vorgerückten Klein, seinem Lehrer, Gönner und Freunde, adjungirt, und nach dessen Tode 1832 definitiv zum wirklichen Professor der Musik an der K. K. Musikschule ernannt, als welcher er nun derselben, nimmer rastend in dem, was zur Hebung der Anstalt und überhaupt zur Beförderung der Kunst beitragen kann, rühmlichst vorsteht. Deshalb berief ihn denn auch der Preßburger Kirchenmusik-Verein zu St. Martin 1833 zu seinem Capellmeister, und die Verdienste, die er sich als solcher schon, und wahrlich nicht selten mit großen Opfern, um den Verein erworben hat, vermag selbst der Neid nicht zu verkennen, mit welchem das geringere Talent wohl schon seinem, bei jedem Verständigen hohe Achtung gebietenden, Wirken als Künstler und Mensch zuschaute. Die größten Tonwerke kamen bereits unter seiner Direction in dem Vereine zur Aufführung, und mit einer Vollendung, wie selten wo anders. Daß ihm bei solchen doppelten, und — wie Jeder weiß — viele Zeit raubenden Amtsgeschäften zur Composition nur wenig Muße bisher übrig blieb, ist begreiflich; indessen, so große Kraft auch sein Talent selbst durch das Wenige, was er bis jetzt in dieser Art zu Tage förderte, hier, auf dem Gebiete der Composition, offenbar entwickelt, so bleibt der Segen doch, den er in seinem amtlichen Berufe stiftet, zu aufwiegend, als daß wir nicht willig dem Wunsche, mehr Werke von ihm zu besitzen oder noch zu erhalten, nur in so weit eine Stimme hier gestatten sollten, als K. dadurch nicht aufgehalten werden kann in der Thätigkeit, in welcher er jetzt seine Kräfte so erfolgreich verwandte. Er componirte eine Messe in D, mehrere Choräle für den evangelischen Gottesdienst, 5stimmige Veni sancte spiritus, Litaneyen, Salve Regina, Te Deum laudamus, mehrere 8stimmige Tantum ergo, verschiedene progressive Musikstücke für Gesang und Clavier, auch viermännerstimmige Gesänge, und dergl. m., was Musterwerke ihrer Art sind. Gs.

Kummer, zwei Brüder (wenn wir recht berichtet sind), und Beide als Königl. Cammermusiker Mitglieder der Hofcapelle zu Dresden. Der ältere, J. H. Kummer, ist Fagottvirtuos und Componist für sein Instrument, und glänzte als solcher schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts, wo er sich (1799) unter anderen zu Leipzig mit vielem Beifalle hören ließ. Auf Reisen, die er später von Dresden aus machte, verbreitete sich dann sein Ruf nicht blos über Deutschland, sondern auch ins Ausland. Seine Compositionen für Fagott sind galant wie sein Spiel, jedoch nie die Natur und die Gränzen des Instruments überschreitend; meist auch schwierig wie sein Spiel fertig, aber höchst melodienreich wie sein eigener Vortrag sehr angenehm. Es sind Potpourri's, Variationen, auch Concerte u. dergl. m. Am merkwürdigsten darunter, in ihrer Art, sind wohl die 12 Piecen für 3 Fagotte (op. 11). — Der jüngere Bruder, Friedrich August Kummer, ist Violoncellist und einer der tüchtigsten Meister seiner Kunst jetziger Zeit, in mehr Romberg'scher Art, in der er sich frühzeitig zu bilden suchte, und in den Jahren männlicher Kraft noch mehr befestigte. Wie man selten findet, verbindet er mit dem fertigsten und geschmackvollsten Concertspieler, dem wir Nichts als nur einen noch etwas leichteren Bogen, d. h. in der Führung, wünschen möchten, auch den präcisesten, in jeder Hinsicht tüchtigsten Ripienisten in sich. Was daher einem solchen Meister an Kenntniß seines Instruments, Geschmack und Erfahrung über Effecte 2c. wohl eigen seyn muß, findet man auch in seinen, bereits sehr zahlreichen Compositionen. Es sind Concerte und Concertino's, Variationen, Rondo's, Potpurri's 2c. — alle ziemlich schwierig, eine nicht unbedeutende, und in mancher Bezie-

hung, namentlich der Applicatur, oft eine ganz eigenthümliche Fertigkeit erfordernd. Wer diese aber besitzt, überhaupt wer es versteht, K. seine Compositionen nachzuspielen, darf sich immer eines großen Beifalls gewiß halten. Dabei sind seine Melodien meist geist- und seelenvoll. Wir kennen am genauesten ein Trio von ihm für Violoncell, Flöte und Clavier, das wir ein Meisterwerk seiner Art nennen müssen. Seine Orchesterbegleitungen der Concertstücke sind gewöhnlich leicht und meist nur da interessant, wo er C. M. von Weber nachzuahmen sucht. Ueber das äußere Leben dieser beiden Künstler, von denen der letztere unstreitig der merkwürdigste ist, konnten wir bis jetzt leider keine zuverlässigen Nachrichten erhalten; hoffentlich aber wird dies bis zum Schlusse dieses Werks der Fall seyn, und wir werden somit im Nachtrage das Weitere über sie berichten.

Kunst. I. Im Allgemeinen. Ohne Zweifel hat die Kunst ihren Namen von können, weil der, welcher eine Kunst ausübt, Etwas kann, was Andere entweder gar nicht oder doch nicht in der Art u. Vollkommenheit können. Daher sagt man auch von Dingen, die Jedermann kann: das ist keine Kunst. Gleichwohl wird die Kunst eines Theils der Natur, andern Theils der Wissenschaft entgegengestellt; ein Gegensatz aber, der nicht ausschließlich zu verstehen ist, denn ohne Natur würde es überall keine Kunst geben, und wer eine Kunst ausübt, hat doch sicher auch eine, wenn auch noch so unvollkommene und dürftige, Wissenschaft von ihr, welche man dann die Theorie der Kunst nennt, zum Unterschiede von der Ausübung derselben, die die Praxis heißt. Setzt man die Kunst der Natur entgegen, so betrachtet man sie als etwas aus der freien Thätigkeit des Menschen Hervorgehendes, indem der Mensch dabei irgend ein Ziel erstrebt, das er sich selbst setzte. Spricht man auch hie und da von Kunsttrieben der Thiere und nennt wohl gar die Natur selbst eine Tausendkünstlerin, so geschieht das nur analogisch, wegen der Aehnlichkeit gewisser natürlicher Wirkungen mit einer künstlichen Thätigkeit des Menschen, die aber immer ein Produkt der Nothwendigkeit sind, welche bei den Thieren Instinkt heißt. Im Gegensatze zur Wissenschaft betrachtet man die K. als eine Geschicklichkeit, die der Mensch darum, daß er Etwas weiß, noch nicht besitzt, sondern die er erst erlernen oder sich durch Uebung aneignen muß. Daher sagt man ebenfalls von Dingen, die man kann, sobald man nur Kenntniß davon hat, sie seyen keine Kunst. Es ist keine Kunst, ein Ei auf die Spitze zu stellen, sobald man weiß, wie Columbus es machte; es ist aber eine Kunst, ein Haus zu bauen. Mögen wir alle Regeln der Baukunst (die Theorie derselben) noch so gut inne haben, so können wir doch noch kein gutes Haus bauen, d. h. dauerhaft, bequem und schön, überhaupt zweckgemäß. Dazu gehört auch Erfahrung und Uebung. Doch macht auch die Uebung allein noch nicht den Meister in der Kunst; es gehört auch eine angeborne Anlage, ein natürliches Talent dazu, das in der Uebung ausgebildet und entwickelt wird (s. Genie), jenes Kunstvermögen, welches man Kunsttalent und im höheren Grade Genie heißt. Beides verbunden giebt erst die Kunstfertigkeit (s. d.). So ist denn Kunst überhaupt die eigenthümliche Geschicklichkeit eines Menschen, etwas Zweckmäßiges mit Freiheit hervorzubringen. Wir sagen „eigenthümliche Geschicklichkeit", denn sie ist, obschon der Sinnenwelt und wieder nicht der Sinnenwelt angehörend, nach Allem doch unantastbares Eigenthum des Menschen, das ihm gespendet ward von des Ewigen Weisheit und Güte mit dem irdischen Leibe, in dem nur elende Niedrigkeit findet einen Anlaß zu sinnlicher Reizung, und kurzsichtiges Frömmeln eine Fessel des ewigen Geistes. Was auch die

Thiere vermöge ihrer sog. Kunsttriebe oft Wunderbares und Bewunderns- werthes hervorbringe nmögen, immer verfertigen sie es doch, gleichsam stereo- typisch, auf dieselbe Weise und nach einerlei Form; und wenn der Mensch sie zu Etwas abrichtet, so lernen sie zwar auch sog. Künste oder eigentlich Kunststücke, aber nimmer Kunstwerke vollbringen, wozu eben jenes freie Setzen und Erstreben irgend eines Zwecks gehört, was ihnen abgeht, weil es ihnen an freier Thätigkeit gebricht. Und Wesen höherer Art! — mögen sie in Allem noch den Menschen übertreffen, die schöpferischen Freuden der Kunst entbehren sie. Diese Himmelsblume entblüht nur der Erde, ist un- ablösbar in sie verwachsen mit 3facher Wurzel, genannt Form, Farbe und Ton. Ihre reinsten, edelsten Triumphe feiert die Sinnenwelt in der Kunst; sie ist der schön vereinigende Mittelpunkt des Männlichen mit dem Geisti- gen, wie wir ihn in dem Menschen, und nur in dem Menschen finden. Darum sagt auch Schiller:

„Dein Wissen theilest du mit vorgezogenen Geistern,
die Kunst, o Mensch, hast du allein."

Jene Freiheit nun aber, in welcher der Mensch mit dieser „eigenthüm- lichen Geschicklichkeit" etwas Zweckmäßiges hervorbringt, darf nicht als regel- lose Willkühr gedacht werden, sondern ist gebunden an gewisse Gesetze, Kunst- regeln, die die Theorie u. Aesthetik (s. d.) entwickeln. Denn ungeachtet der Freiheit, mit und in welcher ein Kunstwerk hervorgebracht wird, muß es doch auch das Gepräge der inneren Nothwendigkeit an sich tragen, wenn es durchaus seinem Zwecke entsprechen oder etwas in seiner Art Voll- kommenes, d. h. schön, seyn soll, u. das ist eben jenes gesetzte höchste Ziel der Kunst: ein erschautes Seelenbild, die Idee der höchsten Schönheit mit Freiheit in der äußeren Welt zur Erscheinung zu bringen; durch ihren Ausdruck an irgend einem darstellenden Mittel zu erregen den schönsten, reinsten, heiligsten Sinnen-Eindruck. Freilich streben ihre Bildungen selten zu dem Ideal-Charakter der reinen, höchsten Schönheit, denn der Mensch kann zunächst nur die eigene Natur in ihnen abspiegeln; doch ideell auffassen thun sie ihre Vorwürfe in der erhabenen oder naiven Natur, und angestrahlt gleichsam vom reinsten, höchsten Schönheits-Ideal. Die Eigenschaften dieses haben wir näher nachzuweisen unter dem Artikel Schönheit; hier for- dern nur noch die Eigenschaften jener freien Kunstform (die also durchaus nicht in einer Regellosigkeit oder Ungebundenheit besteht, wie manche Künstler, welche recht genial oder originell seyn wollen, zu glauben scheinen, sondern eben in einer strengen Gebundenheit an gewisse Gesetze, welche nur in der Anschauung des Werkes nicht hervortritt und in der schönen Bildung selbst das Gesetzesstrengste frei erscheinen läßt) unsere nähere Betrachtung.

Wird das Schöne mit Freiheit zur Erscheinung gebracht, so bildet sich Kunst, so entstehen Kunstwerke. Die weiteren Anforderungen an die- selben, jene Eigenschaften, die wir verzeichnen mit: Idee und Erschei- nung, Ausdruck und Eindruck, Objectivität und Subjecti- vität, Kunstwahrheit und Natürlichkeit, Klarheit und Rein- heit, Originalität und Neuheit, Symmetrie und Harmonie, Einheit und Mannigfaltigkeit, durch deren Verein allein nur die Vollkommenheit der Schönheit, das Ideal (s. d.) ersteht, müssen noth- wendig betrachtet werden als Wesenheit des Männlichen oder Weiblichen, je nachdem nämlich dabei, wie in diesen einander entgegengesetzten Naturen, entweder das Denken und Wollen, oder das Fühlen und Empfinden vor- herrschend thätig ist. In diesem Sinne stehen denn auch Idee und Ausdruck,

die sich nur in reflektirender Anschauung eines Kunstwerks offenbaren, ganz richtig gegenüber der sinnlichen Erscheinung und deren Eindruck, welche Beide ohne weiteres Nachsinnen das Gefühl in Anspruch nehmen. Eben so ist die Symmetrie nur ein Gleichmaaß dem ordnenden Verstande, indeß die Harmonie mehr nach reinem Schönheitsgefühle das Ungleichartige, aber Verwandle, wohlgefällig zusammenreiht. Ohne die Eine oder die Andere aber kann kein schönes Kunstwerk sich gestalten; sie führen uns auf die höchste, unerläßliche Kunstforderung, auf Einheit in der schönen Mannigfaltigkeit. Wenn wir auch diese wie ein Männliches oder Weibliches (in unserem Sinne) einander gegenüber stellen, so spricht dabei für uns schon Arteaga in seiner Geschichte der italienischen Oper (Forkel's Uebersetzung Thl. 1 pag. 221), wenn er sagt: „die Seele, bestimmt zu fühlen, sucht verschiedene Eindrücke zu erhalten, weil jeder derselben ihr eine neue Modifikation des Vergnügens gewährt. Hieraus entspringt die Liebe zur Mannigfaltigkeit. Die Idee der Einheit ist dagegen mehr abstract als fühlbar; daher kommt das Vergnügen, welches daraus entsteht, mehr von der Ueberlegung als von der Empfindung her.“ Besondere Erklärungen jener Eigenschaften einer schönen Kunstform, durch deren Vergreifen unter einander bei der Darstellung, nach Quantität oder Qualität, nun eben so unverhinderlich Kunstfehler und Künsteleien entstehen müssen, als sie selbst unentbehrliche, nothwendige Attribute eines vollkommen schönen Kunstwerks sind, findet man unter ihren besonderen Artikeln sowohl im Allgemeinen, als in Beziehung auf die Tonkunst und deren Werke insbesondere. Verglichen auch den Artikel Begeisterung.

II. Eintheilung der Künste. — A. Im Allgemeinen. Im Grunde giebt es nur eine Kunst, die sich bildet überall — wie wir gesehen haben, — wo das Schöne mit Freiheit zur Erscheinung gebracht wird. Wie dies geschieht, auf welche Art und in welcher Gestalt, kommt dabei eigentlich noch nicht in Betracht. Kunst an sich ist jede äußere Bildung des Schönen. Doch spricht man von Künsten, mehreren Arten der Kunst, und das sind denn nichts Anderes als Modificationen der Kunst überhaupt, jene verschiedene Gestalten, Handlungsweisen, in welchen und durch welche sich das menschliche Kunstvermögen offenbart. Diese kann man nun zunächst in 2 Classen eintheilen: in höhere, welche den allgemeineren Bedürfnissen der Menschheit als solcher entsprechen und daher auch dem menschlichen Geiste edlere Genüsse verschaffen, und niedere, welche nur zu gemeinen Lebenszwecken dienen. Jene nennt man auch freie K., ursprünglich wohl deswegen, weil sie früher in der Regel nur von Freien ausgeübt wurden, dann aber auch deshalb, weil in ihnen der menschliche Geist mit größerer Freiheit waltet; im Gegensatze hiezu heißen diese unfreie, auch Lohnkünste, mechanische K. (Handwerke) und zünftige, wie die freien dann unzünftige. — Unter den niederen Künsten ist weiter kein Unterschied, sie fallen alle in die Kathegorie der Mechanik; die höheren Künste aber zerfallen wieder in 2 Hauptclassen. Einige von ihnen, wie z. B. die Heilkunst, die Staats- oder Kriegskunst, bezwecken gar nicht die Erregung eines ästhetischen Wohlgefallens, sondern dienen nur höheren Zwecken der Menschheit, während andere wieder, wie z. B. die Ton- und Dichtkunst, ganz umgekehrt, nur ein ästhetisches Wohlgefallen erregen wollen, und, wenigstens vorzugsweise, auch nur darum Etwas hervorbringen. Jene könnte man daher auch wohl unästhetische, und diese ästhetische Künste nennen. Doch ist der Ausdruck zweideutig. Man vergl. den Art. Aesthetisch. Wie man aber auch das Wort versteht, jedenfalls sind die

Künste, welche wir ästhetisch nennen, keine anderen als die sogenannten schönen Künste, die eben wegen ihres Vorzugs vor den übrigen Kunstgattungen auch wohl schlechtweg Künste heißen, besonders wenn von einer Philosophie der Kunst, einer Kunstlehre, Aesthetik ꝛc. die Rede ist, und die es dann auch vornehmlich sind, welche uns hier, da die Tonkunst in ihr Reich gehört, interessiren. — B. Classification der schönen Künste ins Besondere. Fragen wir hier, unserm Gegenstande uns sofort zuwendend, nach einem eigentlichen Zwecke der Künste, so kommen uns von anderer Seite oft die seltsamsten Antworten zu. Was würde der alte Pythagoras bei seiner hohen Ansicht von den Künsten der Musen, was Socrates oder Plato sagen, wenn sie vernähmen, daß in einem sogenannten philosophischen Jahrhunderte die Lehrbücher der Kunst einander sich vielfältig nachgeschrieben haben: „der höchste Zweck aller schönen Künste ist das Vergnügen.“ Vervollkommnung der Menschheit — wie auch schon Herder sagt — ist der Künste schönes Ziel! und in diesem Sinne können alle bildend genannt werden; doch müssen wir bei solcher Deutung des Worts die ausbildenden Künste nothwendig voranstellen den nachbildenden, und werden dadurch von selbst geführt auf eine ganz ungewöhnliche Classification, bei der wir ausgehen vom Leben selbst, denn ist — wie wir gesehen haben — die Kunst ausschließliches Eigenthum des Menschen, so müssen wir hier nothwendig den Grundsatz stets im Auge behalten, daß von einem Menschen unmöglich Etwas ausgehen kann, was durchaus keine Beziehung mehr hätte zum Menschen, zu der Menschheit. Kunst im weitesten Sinne — so recapituliren wir — ist alles Schaffen mit Freiheit; schöne Künste aber sind nur alle diejenigen, die das Daseyn verschönen, veredeln. Je mehr sie also diesem Ziele zustreben, desto höher müssen sie nothwendig gestellt werden in ihrer Würdigung. Den Eintheilungsgrund für die schönen Künste suchen wir demnach nicht, wie Andere, allein in den Anlagen des menschlichen Vorstellungsvermögens, oder in der Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich die Menschen im Sprechen bedienen, oder in der gewöhnlich angenommenen Verschiedenheit der darstellenden Mittel: wir finden ihn vielmehr in der Gesammtnatur des Menschen, in dem Verhältniß der Künste zum Ich, in der Art, wie sie vorzugsweise die Thätigkeit in Anspruch nehmen von Geist, Seele und Leib, u. dabei haben wir erwägend zu betrachten, was alles Daseyn, so weit es zu menschlicher Kenntniß gelangt ist, umfaßt: Kraft und Materie, Zeit und Raum, Geist und Körper, Leben und Tod, Bewegung und Ruhe. In der Beschauung dieser antithetischen Reihe zeigt sich zunächst recht klar das überwiegende Verhältniß des Geistigen zum Leiblichen. Kraft und Bewegung gestalten, mit der ihnen adhärirenden Zeit, ein ewig thätiges Leben des Geistes; fremd ist dem nimmer Rastenden des Todes Seyn, die Ruhe; sie fällt sammt der leeren öden Anschauung des Raumes auf die Seite der Materie, des Körpers, der erst in der Verknüpfung mit dem Geiste höhere Bedeutsamkeit erhält. Alles physische oder animalische Leben, sammt seinen Aeußerungen von Kraft und Bewegung, wird nämlich nur durch die Verbindung mit einem Geistigen, wo dieses entflieht, erscheint die Ruhe des Todes. Nach solchen Verhältnissen müssen denn auch die Künste der Bewegung, des inneren und äußeren Lebens, oben an stehen in jedweder Kunstreihe, und das sind Poesie und Musik, die Kunst des Geistes und die Kunst der Seele, denen dann zunächst folgen die Gymnastik und Orchestik, als Künste der schönen Körperbildung, u. endlich als Inbegriff aller die Schauspielkunst, d. h. im weitesten und edelsten Sinne des Worts. Bildnerei

und Malerei sind nachbildende Künste, Künste der Ruhe, des todten Scheins. Verschönernde oder der Verschönerung fähige Künste sind Rhetorik (verwandt der Poesie u. Musik), Kosmetik (verwandt der Gymnastik), Architektur (verwandt der Bildnerei), und Gartenkunst (verwandt der Malerei). Poesie u. Musik bilden als Künste des bewegten inneren Lebens eine eigene Gattung. Die eine derselben beruht mehr auf Denken, die andere auf Empfinden. Das directe Lossteuern auf Moralien indeß verfehlt stets das rechte Ziel der Kunst; unvermerkt nur soll diese, wie ebenfalls auch Herder es will, wirken auf die Ausbildung der Menschheit; und so thun es denn auch, wenn sie nur rein den Gesetzen des Schönen folgen, jene beiden Künste des Lebens, die sich, vermöge der Verwandtschaft ihrer natürlichen und willkührlich hörbaren Zeichen, einander gegenüber stehen in innigster Verbindung, und in dieser Verschmelzung gerade die tiefsten Wirkungen hervorbringen auf das Gemüth. Ein einfach schönes Lied, nach unserer Ansicht ein Kunstwerk hoher Gattung, eine Melodie aus den Tagen der Kindheit weckt des Greises starrende Jugendträume, zaubert ihm in wenigen Tacten seine schönsten Rosenauen wieder hervor, über welche die mannigfachen Stürme halber Jahrhunderte entblüthend und entblätternd hinweggeweht haben. Eine mit dem Daseyn verwachsene National-Melodie ruft, auch in weitester Ferne, unter den glücklichsten Umständen, alle Sehnsucht wieder wach nach der theuren, geliebten Heimath. Mächtig mahnt an diese den Engländer sein Rule Britannia, den Schweizer sein Kuhreigen, den Spanier sein Fandango. — Gehen wir hiernach nun, ohne weitere Bezugnahme auf die übrigen namhaft gemachten schönen Künste, über zu einer kurzen Betrachtung — III. der Tonkunst insbesondere, die wir im Allgemeinen also kennen lernten als eine Kunst, und zwar neben der Poesie die erste in der gewürdigten Reihe der Künste des Lebens. Wie schon gesagt, ist sie die Kunst der Seele, nach Plato eine Wissenschaft der Liebe, die Sprache des Herzens, der Empfindung, die, obgleich an sich dunkel und wortlos, dennoch mächtig beredt ist, weil sie vom Herzen kommt und nur wieder zum Herzen geht. Novalis sagt (N's Schriften Thl. 2 pag. 178 ed. Berl. 1815): „Die Musik redet eine allgemeine Sprache, durch welche der Geist frei, unbestimmt angeregt wird; dieses thut ihm so wohl, so bekannt und vaterländisch, er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner Heimath. Alles Liebe und Gute, Zukunft und Vergangenheit regt sich in ihm, Hoffnung und Sehnsucht". Darum ist denn die Tonkunst auch die ausgebreitetste aller Künste; ist diejenige Kunst, die bei den rohesten Völkern aller Zeiten sich findet, denn sie ist mit ihren natürlichen, nur veredelten hörbaren Zeichen gleichsam unerfunden, ist so alt als das Menschengeschlecht selbst. Die älteste Urkunde desselben, die Bibel, erwähnt ihrer wenigstens lange vor allen anderen Künsten, und sie ward auch vornehmlich geübt von den Hebräern, den muthmaßlichen Schülern der Aegypter, die diese Kunst schon sehr frühzeitig auf einen gewissen Grad der Vollendung gebracht haben müssen. Auch die sinnigen Griechen schätzten die Tonkunst sehr hoch. Wer unter ihnen auch nur das Mindeste zur Vervollkommnung derselben beigetragen hatte, dessen Name ward dankbar der Nachwelt überliefert. Regsamere Völker des Orients feiern noch heutzutage das Andenken ihrer großen Tonkünstler, errichten ihnen ohne mühsame und langhaltige Sammlungen öffentliche Denkmale, wallen zu ihren Grabstätten, wo sie ihre Gesänge absingen und so den alten edlen Geist ihrer Kunst lebend unter sich zu erhalten suchen, denn es ist solchen Völkern, bei denen die Musik noch nicht zur müßigen Tändelei oder zur concertirenden Spielfingerei herabsank, der Geist ihrer Tonkunst keines-

wegs gleichgültig, und ihre Weisen gestehen ihr mit Recht, nächst der Dichtkunst, den größten Einfluß zu auf die sittliche Bildung. Aber nicht allein Bewegungen der Seele, sondern auch des Körpers malt die Musik, drückt inneres u. äußeres Leben aus, und verschwistert sich daher auch so gern mit dem Tanze, mit dem vereint sie, auf einer gewissen Kunsthöhe, die höchsten und poetischen Momente des realen Lebens aufstellen kann. Ja, in ihrer ätherisch verschwimmenden Luftgestalt schwebt sie gleichsam zwischen jenen beiden Künsten des Lebens, der Poesie und Mimik, und in der That in natürlichster und wirksamster Schöne erscheint sie, wenn sie im begeisternden Gesange mit der Poesie verschmilzt, oder wenn sie mit des Rhythmus bewegender Kraft die Körper dahinreißt im lyrischen Schwunge; u. verschwimmen endlich alle 3 Künste des Lebens auf des Taktes gleichmäßig steigender Woge in einander, so erreicht dieser Verein seine höchste, jetzt noch kaum geahnte Wirkung. — Vielleicht fällt es Manchem auf, daß wir in dem Bisherigen die Ausdrücke Musik und Tonkunst untermischt als gleichbedeutend gebrauchten. Wir verkennen den Unterschied nicht, der im Grunde zwischen beiden Wörtern herrscht. Musik ist im weitesten Sinne des Worts schon aller Ausdruck durch unartikulirte Töne, der Gesang der Vögel, ja selbst von einer Musik der Rede dürfen wir sprechen; zur Tonkunst wird sie erst, wo sie dem zu Anfang dieses Aufsatzes näher entwickelten allgemeinen Begriffen von Kunst wesentlich entspricht, wo sie, wie es ihr Gesetz ist, wirklich ein Inneres mit Freiheit zum Ausdrucke bringt in sinnlich vollkommner Erscheinung. Alle Tonkunst ist Musik, doch nicht alle Musik, genau genommen, schon Tonkunst. Indeß seit Jubal — wenn wir uns auf die Bibel als älteste Geschichtsurkunde verlassen — ein Instrument erfand, und auf künstliche Weise die natürlichen Töne nachzuahmen suchte, denkt man bei dem Namen Musik zunächst auch nur an die wirkliche Tonkunst, und dürfen wir recht wohl beide Ausdrücke als homogen betrachten und gebrauchen. Ist doch auch der Name Musik wohl viel jünger als der „Tonkunst," denn erst von den Musen ward er unsrer Kunst verliehen. S. im Uebrigen den allgem. Art. Musik; über ihre verschiedene Gattungen und Gestaltungen die besondern Art. Instrumentalmusik, Tonmalerei, auch Vocalmusik ꝛc.; und über ihre Beziehungen zu den verschiedenen Vermögen des menschlichen Geistes die Art. Ausdruck, Gefühl, Gedanke ꝛc. — Hier nur endlich noch einige Bemerkungen IV. über den Namen Künstler (Artist), natürlich in steter Beziehung auf den Tonkünstler. Ein solcher (Künstler) ist, nach dem allgemeinen Begriffe von Kunst (s. oben), eigentlich Jeder, der irgend eine Kunst ausübt; doch versteht man unter Künstler schlechtweg gewöhnlich nur den Schönkünstler, wie (s. oben) unter Kunst gemeiniglich nur eine schöne Kunst. Fassen wir das, was Alles im Laufe dieses Aufsatzes über Kunst gesagt wurde, zusammen, so bedarf es wohl keiner weitläuftigen Auseinandersetzung der weiteren Prädicate eines Künstlers. Unstreitig ist er, wenn er allen Anforderungen der wahren Kunst und ihrer Wissenschaft, der Aesthetik, die alsdann nothwendig sein Eigenthum seyn muß, genügt, weit mehr als ein bloßer Kunstkenner, der nur die Theorie der Kunst inne hat, oder Kunstrichter, der auch Kunstwerke nach jener Theorie beurtheilt, aber nicht hervorbringt, oder gar als ein bloßer Kunstfreund und Dilettant, der neben einiger praktischen Fertigkeit zum höchsten auch nur einige Kenntnisse von dem eigentlichen Wesen der Kunst besitzt (man s. die bes. Art.). Dieser schätzt und liebt nur die Kunst, jener übt sie auch mit beharrlichem Fleiße; dieser genießt nur ihre Werke, jener bringt sie hervor; dieser braucht nur einigen

Geschmack und einige Kenntnisse der Kunstregeln zu besitzen, jener aber soll außer einem höchst gebildeten Geschmacke und einer gründlichen Kenntniß der Theorie, Praxis und Geschichte der Kunst, auch Genie und Fertigkeit im Anwenden der Kunst haben. Freilich vergleichen wir die wirkliche Künstlerwelt, wie sie ist, mit diesen Forderungen, so zeigt sich leider, daß die Meisten, die mit dem schönen Worte Künstler sich betiteln lassen, nichts mehr und nichts weniger sind als bloße Handwerker, Kunsthandwerker. Das Urtheil klingt hart, aber wir können nicht anders, Gott helfe uns! Schon unter dem Art. Instrumentalmusik (Thl. III. pag. 713) kamen wir auf diesen Punkt zu reden, und unter Virtuos, Tondichtung und den dahin gehörigen Artikeln werden wir noch schicklichere Gelegenheit haben, neben Erklärungen von Künstelei u. s. w. auch diesen unsern scheinbar harten Ausspruch zu rechtfertigen. In der Musik nämlich theilen wir die Künstler ein in theoretische und praktische, oder besser: dichtende und ausübende. Jene sind die Componisten oder Tonsetzer, diese die Virtuosen in allen ihren verschiedenen Branchen, die denn natürlich hier in besonderen Artikeln auch besonders besprochen werden. Uebrigens dürfen wir zu unserer Entschuldigung uns auch auf das Urtheil anderer, bewährter Kunstrichter und Künstler selbst berufen, die mit nicht minder betrübtem Blicke sich in der angeblich so sehr großen Künstlerwelt umschauten. R.

Kunstausdruck, Kunstwort, terminus technicus, daher auch technisches Wort, technische Redensart, ist ein Ausdruck in der Rede, welchen, im Allgemeinen genommen, die Künstler aller Art, also auch Handwerker und überhaupt Gewerbtreibende, in Bezug auf die Gegenstände ihrer eigenthümlichen Beschäftigung gebrauchen. Da aber Kunst und Wissenschaft in einer gewissen Beziehung zu einander stehen, weil jede Kunst ihre Theorie, ihre Wissenschaft hat, und jede wissenschaftliche Darstellung auch etwas Künstlerisches ist, so versteht man unter Kunstwörtern, Kunstausdrücken, insbesondere auch diejenigen Ausdrücke, welche den Bearbeitern einer Wissenschaft oder Kunst zur Bezeichnung der darin vorkommenden Begriffe und Grundsätze eigenthümlich und zunächst verständlich sind. Dergleichen hat natürlich auch die Musik, und wohl keine Kunst und keine Wissenschaft in so reichem Maaße als sie. Die meisten sind aus der italienischen Sprache entlehnt. Hier sie alle aufzählen, wäre viel zu weitläuftig; indessen findet man sie alle in diesem unsern Werke unter ihren besondern Artikeln zur Genüge erklärt. Daß jeder Musiker ihre Bedeutung eigentlich genau kennen, sie alle genau verstehen sollte, brauchen wir wohl nicht weiter zu beweisen, da ohne das kaum möglich ist, ein Tonstück im Sinne des Componisten vorzutragen, viel weniger ein Tonstück für Andere zu schreiben, oder ein Buch über musikalische Gegenstände mit gehörigem Verständniß und daher Nutzen zu lesen; indessen müssen wir mit eben so großem Bedauern, als überzeugt davon, gestehen, daß von noch immer zu vielen Musikern, vornehmlich praktischen, der vollständige und gründliche Unterricht darin, aus unbegreiflicher Nachlässigkeit versäumt wird.

Kunstbildung. Unter dem Art. Bildung ist davon gesprochen worden, was zur musikalischen Bildung insbesondere gehört und was wir einen gebildeten Musiker nennen können; hier haben wir die Kunstbildung im Allgemeinen oder diejenige Bildung zu betrachten, welche wir von einem Künstler und Kunstfreunde überhaupt, wie wir sie in den Art. Kunst ꝛc. kennen lernen und welche auch der ächte musikalische Künstler nothwendig seyn muß, fordern. Es ist dies zunächst

die der natürlichen entgegengesetzte, durch Erziehung, Umgang und andere Verhältnisse, vornehmlich aber durch methodische Einwirkung erlangte oder absichtlich erworbene Bildung, die oft auch Cultur im engeren Sinne genannt wird, und dann insbesondere die auf der Kunst, vorzüglich auf der schönen Kunst beruhende Bildung, die nun auf wirkliche Ausübung der Kunst sich gründen und mithin mehr thätiger Art, oder nur aus Kunstgenuß und Kunstanschauung hervorgegangen, mithin mehr passiver Art seyn mag. In beiden Fällen ist sie, wenn sie gründlich ist, eine Bildung, welche, gemäß der Idee der Kunst (s. d.), die doppelte Anlage des Menschen, die sinnliche und geistige, in einen gewissen Einklang setzt, dieselbe gleichmäßig anregt und eben darum eine ächt menschliche Bildung ist, welche von Sinnlichkeit eben so weit, als von dem einseitigen Gedankenleben, das aus der Welt entzieht, entfernt ist, vielmehr das Ideal und die Wirklichkeit liebend verbindet, gleichsam versöhnt. Es ist der zum wahren Ziele führende Leitstern, der sichere Anhaltspunkt des begeisterten Künstlers und des enthusiastischen Kunstfreundes (s. Begeisterung), daher keineswegs Kunstschwärmerei, obgleich der geniale Künstler und der wahre Kunstfreund sich in das Werk ihrer Anschauung, ihres künstlerischen Genusses oder Denkens und Fühlens, so verlieren, daß sie ihre äußere Persönlichkeit ganz darüber vergessen, und obgleich die ungetheilte Aufmerksamkeit und Kraft, womit der begeisterte Künstler schafft und der Kunstfreund anschaut, zuhört, genießt, von dem für die hohe Bedeutung des Kunstwerks Unempfänglichen nur für planloses, willkührliches Schweben und Regen des Gefühls und der Einbildungskraft, für Schwärmerei angesehen wird, ja davon oft wirklich auch den äußeren Anschein hat. Wahre Kunstbildung äußert sich auch nicht durch Kunstgeschwätz, von der Oberfläche der Kunstwerke oder ihrer Theorie abgeschöpft; denn selbst der strengste Kritiker erkennt es an, daß das Wesen der Kunst und das Höchste ihrer Werke unaussprechlich ist. Sie setzt überhaupt Talente und Fertigkeiten voraus, welche nicht Jedem eigenthümlich sind. Weil ferner die Kunst Darstellung des Schönen ist, so gehört die Kunstbildung im angegebenen Sinne auch zu der ästhetischen Bildung, aber auch der Geschmack an dem Schönen in der Natur gehört zu dieser. Von letzterem unterscheidet sich die K. dadurch, daß die Natur, ohne viele vorausgesetzte Erfordernisse, leicht von uns verstanden wird, das Kunstverständniß aber eine gewisse Bildung, Erhebung eines an sich gesunden Sinnes bis zur Fertigkeit der Anschauung, ferner mannigfaltige Lebensansichten und Reife des Urtheils erfordert. Daher hat derjenige, welcher Naturgeschmack besitzt, noch nicht den Kunstgeschmack, viel weniger die Kunstbildung, die erst — wie gezeigt — durch Kunst selbst erworben wird, und es verhält sich der Naturgeschmack zur Kunstbildung, wie der gesunde oder natürliche Menschenverstand zu dem wissenschaftlich ausgebildeten Verstande des Philosophen und seiner tieferen Lebensansicht. Fragen wir uns, wie es kommt, daß es dennoch in der Kunst so viele Naturalisten giebt, d. h. die ohne tiefere und durch Uebung erworbene K. in dem Kreise der Kunst producirend und urtheilend auftreten, und warum nirgends die Kritik in so leeres Geschwätz ausartet, als gerade im Gebiete der Kunst, so mag die vornehmliche Ursache davon wohl seyn, daß eben die Kunst eine sinnliche Seite hat, welche Jedem leicht zugänglich ist, der die unsichtbare Seite derselben nicht wahrnimmt. Diese, gleichsam populäre Seite zieht seine Sinnlichkeit und was damit in Verbindung steht, Lustsucht, Eitelkeit ꝛc. vorzüglich an. Da erlaubt man sich denn, da doch die Kunst einmal etwas Sinnliches hat, wenn sie die Sinne mehr oder weniger auf-

reizt, leicht ein entscheidendes Wort, und meint wirklich das Recht dazu zu haben, auch ohne weitere Kenntniß der Kunst selbst. Das Gefühl an sich fragt ja nicht nach Gründen; vor ihm gilt jedes Urtheil; die Forderungen der Sinnlichkeit und das Wirkliche sind auszumessen, aber die Tiefe der Kunst, die das Himmlische und Irdische verbindet und das Individuelle zur bedeutsamen Hülle des Idealen erhebt, erfordert tiefere Bildung und Einsicht, und das Leben ist nicht die gemeine Wirklichkeit. N.

Kunst der Composition, s. Kunst u. Composition oder Tonsetzkunst.

Kunst der Instrumentirung, s. Instrumentirung u. die dort angezogenen Artikel.

Kunst-Dilettant und Kunst-Dilettantismus, s. Dilettant.

Kunsteintheilung, s. Kunst.

Künstelei, s. d. Art. Kunst.

Kunsterzeugniß oder Kunstprodukt, ist eigentlich Alles, was die menschliche Kunst hervorbringt, sobald es als etwas für sich Bestehendes wahrnehmbar ist, und es kann daher im Grunde dieser Ausdruck sowohl auf das, was die gemeineren, als auf das, was die höheren Künste hervorbringen, bezogen werden. Indessen pflegt man gewöhnlich nur die Erzeugnisse der letzteren, der höheren Künste, wahre Kunstprodukte, Kunstwerke zu nennen, und zwar auch nur dann, wenn sie einigermaßen gelungen sind oder dem Zwecke der eigentlichen Kunst (s. d.) entsprechen. Schlechte Verse, eine schlechte musikalische Composition sind auch Erzeugnisse oder Produkte menschlicher Kunst, in dem Sinne nämlich, als sie nicht von der Natur selbst und allein hervorgebracht werden; es sind Kunstwerke in jenem ersten weiteren Sinne des Worts, aber noch lange keine Werke, die den Gesetzen und dem Zwecke der wirklich schönen Kunst, was die Poesie und Musik sind, anpassen. Wir haben uns hier nicht weiter darüber auszulassen, indem wir, wenn wir nun noch zeigen wollten, was demnach ein wirklich musikalisches Kunstwerk ist, in das besondere und eigenthümliche Wesen sowohl der Kunst im Allgemeinen, als der musikalischen Kunst für sich eingehen müßten, und dies geschieht unter den Artikeln Kunst, Musik, auch Aesthetik ꝛc., die daher weiter nachgelesen werden mögen.

Kunstfertigkeit, s. die Art. Fertigkeit, Virtuosität und Kunst: Kunstfertigkeit nämlich ist die Gewandtheit im Gebrauche der jeweilig vorhandenen Kunstmittel (in der Musik also des Tones) sowohl nach den bestehenden Regeln der Kunst, als insbesondere auch ihrem Zwecke vollkommen angemessen. Aus den angezogenen Artikeln erhellet, daß Uebung allein dazu noch nicht hinreicht, vielmehr gehört auch eine, gewissermaßen angeborne Anlage dazu, welche durch Uebung dann entwickelt und ausgebildet wird, das Kunstvermögen, welches auch Künstlertalent und im höheren Grade Künstlergenie (s. Genie) heißt. Erst durch die Vereinigung dieser beiden, der Uebung und des Talents, ersteht jene Meisterschaft in der Kunst (welche es nun auch sey), die man Kunstfertigkeit, zuweilen auch wohl Künstlertugend nennt. Daß ohne diese Fertigkeit nichts Vollkommenes in der Kunst geleistet werden kann, besagen ebenfalls schon die angezogenen und damit in Verbindung stehenden Artikel.

Kunstfleiß. Nehmen wir das Wort wie es steht und klingt, in seiner Zusammenstellung und etymologischen Bedeutung, so ist es der Fleiß

in der Ausübung aller Künste, entweder diese zusammen genommen oder irgend einer beliebigen Kunst für sich, die dann näher bezeichnet wird durch das vorzusetzende Prädicat: (für uns) musikalisch, musikalischer Kunstfleiß. Daß man gleichwohl den Ausdruck mehr nur auf die Ausübung der mechanischen Künste, u. daher in der Musik auch meistens nur auf ihre mechanischen Theile, bezieht, ist eine zu enge, nicht zu billigende Beschränkung des Begriffs, denn auch der schöne Künstler, bei uns der eigentliche Tondichter selbst, auch wenn er das größte Kunstgenie wäre, bedarf doch des Fleißes sowohl zu seiner eigenen Ausbildung als zur glücklichen Vollendung seiner Werke (man sehe Genie). Die falsche Einbildung, daß der schöne Künstler, wenn er nur recht genial sey, nur recht viel Genie besitze, keines Fleißes bedürfe, hat schon gar manche, geniale und nichtgeniale, Künstler zu Grunde gerichtet. Es giebt auch im Gebiete der schönen Kunst Schwierigkeiten, die nur ein recht beharrlicher Fleiß besiegen kann. Welche ungeheuren und vielsiegigen Kenntnisse muß ein tüchtiger Componist und Tondichter besitzen? welcher mancherlei Kenntnisse und Erfahrungen, Fertigkeiten ꝛc. der Sänger, Virtuos?! — Nur durch Fleiß, durch fleißiges Studium, nicht durch Talent und Genie allein, sind sie zu gewinnen.

Kunstfreund, s. Dilettant und Liebhaber.

Kunstgefühl, s. Gefühl und Kunst. Zuweilen wird das Wort auch im Sinne von Geschmack (s. d.), als Geschmack in der Kunst gebraucht; auch für Kunstsinn, entweder Sinn für Kunst, oder gewisse Sinnigkeit in der Kunst, die man ausübt oder genießt.

Kunstgenie, im Grunde dasselbe was Genie (s. d.); verglichen aber auch den Art. Kunst.

Kunstgeschmack, s. Geschmack.

Kunstkritik, s. Kritik und Kunst.

Kunstlehre oder Kunst-Philosophie, nennen Manche auch die Aesthetik (s. d.). Nun wird zwar in der Aesthetik allerdings auch über die Kunst und insonderheit über die schöne Kunst philosophirt; allein man faßt den Begriff dieser Wissenschaft dennoch zu eng, wenn man sie blos darauf beschränkt. Die Aesthetik hat es zunächst mit dem Schönen und Erhabenen überhaupt zu thun und sucht die Gründe oder Bedingungen des Wohlgefallens davon in der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes auf, das Schöne und Erhabene mag übrigens von der Natur oder durch irgend eine menschliche Kunst hervorgebracht seyn; erst in ihrem angewandten, praktischen Theile nimmt sie auf diese Art der Hervorbringung, welche auch unter mannigfaltigen empirischen Bedingungen steht, besondere Rücksicht, und wird dadurch zu einer allgemeinen philosophischen Theorie der schönen Kunst und also auch der schönen Künste, weil diese trotz ihrer Verschiedenheit doch immer etwas Gemeinsames haben müssen und auch wirklich haben, oder zu einer besondern, wenn sie die Wissenschaft einer einzelnen, besondern Kunst behandelt, wie nun z. B. die Aesthetik der Tonkunst, die daher ganz richtig auch die Lehre, Philosophie oder Theorie der Tonkunst (nicht alle Musik können wir, streng genommen, Tonkunst nennen) heißt. Man sehe darüber den Art. Aesthetik.

Künstler, s. Kunst.

Kunstmann, Johann Gottfried, Kaufmann in Chemnitz, gehört zu denjenigen Dilettanten, welche mit mehr als bloßer Liebhaberei in der Kunst wirken, daher sein Name auch hier mit vollem Rechte eine Stelle einnimmt. Er ward 1780 zu Kastell in Franken geboren, trieb schon als

Knabe leidenschaftlich Musik, wozu ihm besonders die kleine Gräfl. Capelle dort treffliche Gelegenheit bot, indem er an deren Aufführungen immer den thätigsten Antheil nahm. 1794 kam er nach Gotha, um nach dem Willen seiner Eltern die Handlung zu erlernen, und 1798 nach Chemnitz, wo er sich denn auch später selbst als Kaufmann etablirte und noch lebt, seinem Geschäfte und der Musik zum Frommen. Die guten Kenntnisse und Fertigkeiten in der letzten verdankt er hauptsächlich dem fleißigen Selbststudium; erst als er einige wohlgelungene Versuche in der Composition machte, fand er an dem würdigen Schicht einen wohlmeinenden und belehrenden Rathgeber. Er spielt Pianoforte und Violoncell fertig und mit viel Geschmack. Von seinen Compositionen kamen auch in Leipzig einige, namentlich eine große Sinfonie, zu beifälliger Aufführung, und sind mehrere kleinere Orchestersachen gedruckt worden, unter welchen neben anderen die Quadrillen vornehmlich viele Freunde fanden. Ein besonders großes Verdienst um die musikalische Cultur in Chemnitz hat er sich indessen durch die Errichtung (1817) eines Singvereins erworben, mit Hülfe dessen er dann eine Reihe von Jahren hindurch regelmäßige musikalische Abendunterhaltungen veranstaltete, welche neben einem vielseitigen künstlerischen Genusse besonders auf Erweckung und Belebung des Sinnes für ernste, edle Musik hinwirkten, so daß dadurch die häuslichen musikalischen Freuden dort und der Unterricht in der Musik allgemein nicht nur vermehrt wurden, sondern auch eine auffallend bessere Richtung und einen kunstwürdigeren Charakter erhielten. Auch noch in diesem Augenblicke erfreut sich dieser Verein, unter K.'s Leitung, einer lebendigen Theilnahme. Von seinen Vocalcompositionen erwähnen wir hier noch, als schätzenswerth, ein Agnus Dei und eine Weihnachts-Motette. In seinem Hause unterhält er ein stehendes Instrumental-Quartett, zu dem er ebenfalls jedem Freunde höherer Kunst gern Zutritt gestattet. 0.

Kunstpfeifer, s. Stadtpfeifer, Stadtmusikus.

Kunstreisen, Reisen, welche um der Kunst willen gemacht werden, entweder um sie zu üben oder sich in ihr zu bilden, dieses durch Anschauung fremder Kunstwerke. Der Reisende kann mithin in beiden Fällen selbst Künstler oder im letzteren auch nur Kunstfreund seyn. Da jedoch der Fall selten vorkommt, daß Jemand, der nicht Künstler ist, blos der Kunstanschauung und Kunstbildung wegen eine Reise unternimmt, wiewohl der Eifer für die Kunst und die Wichtigkeit eines Landes in Hinsicht auf eine besondere Gattung derselben dies leicht zum Hauptzweck einer bedeutenden Reise machen kann, so versteht man gewöhnlicher und gleichsam vorzugsweise unter Kunstreisen solche Reisen, die von Künstlern um der Kunst willen gemacht werden. An sich liegt denselben eine schöne Idee zum Grunde. Die Kunst ist etwas Allgemeines und über den Schranken des einzelnen Individuums Erhabenes; es ist die Schönheit selbst, welche im Menschengeiste schaffend wirkt und beseligt. Der Einzelne hat daran gleichsam nur seinen Antheil, und soll er etwas Lebendiges, dem Menschen Angemessenes und Erfreuliches hervorbringen, so muß die Schönheit menschlicher Werke auch ihn erfreut u. mannigfaltig angeregt haben. Zwar wird die Wissenschaft ebenfalls nicht von dem Einzeln erzeugt, und ihre Ausbildung wäre ohne große Theilnahme und Mitwirkung vieler menschlicher Individuen unmöglich, weil sich auch hier durch Prüfung u. Vergleichung des Verschiedenen die Ansicht und Schranke der einzelnen Kraft erweitert; aber im Verhältniß zur Wissenschaft, die durch Literatur befördert wird, ist die Kunst doch wandernder Natur, und deshalb sind die Kunstreisen zu ihrem

beiderlei Zwecke **nothwendig**. Das Geisteswerk wird durch Schrift vervielfältigt, und von den wissenschaftlichen Fortschritten aus den fernsten Ländern erhält der Gelehrte leicht auf seinem Zimmer Kenntniß. Nicht so ist es mit **allen** Werken der Kunst, die keine Beschreibung vollständig kennen lehrt. Die **Poesie** schließt sich hierin zwar ziemlich ganz der Wissenschaft an, und wenn die Dichter reisen, so geschieht es mehr, um ihren praktischen Geist durch vermehrte und erweiterte Lebensanschauung anzuregen, als um auf diesen Reisen ihre Kunst zu üben oder Anderer ähnliche Kunstwerke kennen zu lernen. Anders aber war es überall, wo Dichter und Sänger oder Schauspieler noch eine Person ausmachten. In den ältesten Zeiten der griechischen Bildung finden wir wandernde Sänger, die an den Höfen der Fürsten oder vor dem Volke ihre Lieder sangen und hochbewundert und reich belohnt davonzogen. So wurde, wie es von Arion heißt, die Kunst, die ihm ein Gott gegeben, „vieler Tausenden Lust." So nennen uns die ältesten übrig gebliebenen Nationalgesänge der Griechen schon wandernde Sänger. Die Rhapsoden trugen diese Nationalgesänge vor und Viele ihrer reisten späterhin zu den musikalischen Wettstreiten in den Odeen, wo sie in allen Dichtungsarten wetteifernd auftraten, denn die Kunst war in Griechenland das Interesse der Nation. In dem neueren Vereine von Poesie und Musik finden wir wandernde **Troubadours** und **Minnesänger** (s. d.), aber ihre Wanderungen und Wettstreite waren nicht auf allgemeine Theilnahme des Volks berechnet. Mehr als die Poesie bedarf schon **bildende** Kunst (der Architekt, Bildhauer, Maler ꝛc.) der Reisen zu ihrer Entwickelung; doch haben wir hier nicht davon zu reden, und bemerken daher nur eines auffallenden Gegensatzes derselben zu dem **ausübenden** Künstler, dem **Musiker**, der der Reisen noch aus manchen anderen besonderen Gründen bedarf, — **den** nämlich, daß, während des bildenden Künstlers ersehntestes Reiseziel stets Italien ist und (aus leicht begreiflichen Ursachen) auch bleiben wird, in Deutschland und anderen Ländern fast mehr italienische Virtuosen und Tonsetzer leben und reisen, als umgekehrt deutsche und andere ausländische in Italien, obgleich wir dieses Land, die Wiege, der Pantheon der bildenden Kunst, in mancher Beziehung auch das Land des Gesanges und der Melodie nennen müssen. Der Grund davon ist ziemlich derselbe, oben als besonders angedeutete, aus welchem der Musiker, überhaupt der ausübende Künstler (Virtuos, Sänger, Schauspieler ꝛc.), dadurch allein (in diesem Punkte) sich unterscheidend von allen anderen reisenden Künstlern, den Wanderstab zur Hand nimmt. Er würde nämlich nothwendig auf einer sehr beschränkten Stufe der Kunstbildung zurückbleiben, wenn er nur **sein** Publikum kennte, und an den Künstlerkreis, in welchem er steht, gefesselt bliebe, denn der Geschmack eines einzigen Publikums, einer Stadt, auch einer ganzen Provinz ist oft sehr einseitig und sehr niedrig, je nach den Ständen und Classen, welche in diesen Orten, Gegenden ꝛc. den Ton angeben, und selbst der schlechte Künstler wird von einem solchen Publikum, durch Gewohnheit, zuletzt ertragen, der mittelmäßige, da man nichts Höheres gesehen und gehört hat, mit allen seinen Manieren und Mängeln gewissermaßen heimisch geworden, weit über Werth geschätzt, ja oft bis ins Lächerliche vergöttert; hat auch der Talentvolle keine guten Vorbilder neben sich, so rostet das Talent zuletzt in trauriger Verwöhnung und einseitigem Mechanismus allmählig ein, was Alles auf Kunstreisen nie der Fall seyn wird: sie prüfen den Künstler; machen ihn aufmerksam auf sich selbst und seine Verwöhnungen; erhalten die Künstlerfreiheit, wo Kritik ihm daheim mangelt, weil sie

ihm die Kunst, durch Muster und Schwächlinge, in größter Mannigfaltigkeit zeigen und so nothwendig ihn vor Einseitigkeit schützen. Aber — und das ist noch ein anderer und Hauptgrund für die Nothwendigkeit der Kunstreisen ausübender Künstler — ohne sie, ohne Reisen bleiben diese auch ohne weitere Anerkennung. Das Werk des ausübenden Künstlers lebt und stirbt mit ihm, kaum daß noch das Andenken daran bleibt. Und doch verlangt Nichts mehr als die Kunst noch Anerkennung als ihren höchsten Lohn, der in seinem Maaße zunimmt, je mehr die Leistung, die vortreffliche, nach allen Seiten hin bekannt wird. Und darum verlangt denn auch ein bedeutender Künstler mit Recht nach Anerkennung über seinen täglichen Aufenthalt hinaus, — reist er und läßt sich hören. Freilich wird dieser sonst edle Trieb bei gemeinem Sinn zu niedriger Gefallsucht, an welche sich denn auch das Streben nach leidigem Erwerb gewöhnlich anschließt, das nie hauptsächlich Grund zur Reise werden sollte, und wahrlich schon zu oft den verderblichsten Einfluß, sowohl auf den Charakter der künstlerischen Leistungen, besonders unserer Virtuosen, als auch mittelst dieser wieder auf den Geschmack, die Kunstbildung des Publikums geäußert hat, wogegen aber auch das wieder, was einerseits der Künstler, der mit einem frischen, empfänglichen Gemüthe und mit steter Rücksicht auf die ihn beseelende Kraft reiset, durch Mannigfaltigkeit der Anschauung und durch Anregung des Lebens, mittelst der abwechselnden Formen desselben, und was andererseits das in verschiedenen Städten zerstreute Publikum der Kunstliebhaber durch Reisen großer Künstler, die selten eine Heimath festhält, an Ausbildung und Erweiterung des Geschmacks zu gewinnen vermag, sich kaum schätzen läßt, und die Kunstreisen eines Hummel, Kalkbrenner, Rode, Spohr, Bärmann, Hermstedt, Thalberg, Paganini, Romberg, der Gebrüder Bohrer, Wild, Haitzinger, einer Sonntag, Schröder-Devrient, auch Heinefetter, Carl, eines Bader, der Gebrüder Schunke, Ganz u. A., durch welche uns Deutschen hohe Achtung vor der ausländischen, den Ausländern, und namentlich den Franzosen, aber auch wieder mit überraschender Macht eine wahre Ehrfurcht vor diesländischer Kunst eingeprägt wurde, beweisen dies zur Genüge: nicht Geringes haben sie beigetragen zu dem hohen Grade musikalischer Cultur und feinern Kunstgeschmacks, der jetzt ziemlich in ganz Europa herrscht. Und deshalb sollte denn auch Jeder, der der Kunstübung wegen eine Reise unternimmt, vor Allem auch wirklicher Künstler seyn, oder wenigstens die Bürgschaft von der Natur empfangen haben, daß er es werden könne, und sollte der Kunstreisende auch nicht blos um zu reisen eine Reise unternehmen, d. h. um in der wilden Fremde und Ungebundenheit, in einer Art lustigen Müssiggangs aller festen Sitte und allem ernsten Studium zu entsagen, mit Prahlerei und Frechheit der Leute Beutel zu fegen und eine Plage der Concert- und Bühnenvorsteher und aller Menschen zu seyn, die zu ernsterer Thätigkeit, selbst in der Kunst, ihre kostbare Zeit brauchen. N.

Kunstrichter, s. die Art. Kenner, Kritik und Kunst.

Kunst-Schönheit, sagt man als Gegensatz zu der natürlichen oder Natur-Schönheit. Die Kunstschönheit heißt auch wohl die idealische, weil der schöne Künstler, wenn er seine Aufgabe vollständig lösen will, nach dem Idealischen streben muß. S. daher im Uebrigen den Art. Ideal und Schönheit.

Kunstschulen (musikalische), s. Academie, Conservatorium, Institut, und die dort weiter angezogenen Artikel.

Kunstsinn ist weniger als Kunstgenie (s. d.). Es kann nämlich jenen auch Der haben, welcher keine natürliche Anlage zu höheren Kunstleistungen hat, sobald er nur Wohlgefallen an denselben findet und darüber ein nicht ganz unrichtiges Urtheil zu fällen vermag, also der Liebhaber, Dilettant (s. d.). Uebrigens wird dieser Sinn, dieses Wohlgefallen an der Kunst, nicht blos einzelnen Menschen, sondern auch ganzen Völkern (wie z. B. den Griechen), Gesellschaften rc. zugeschrieben, wenn die Mehrzahl der Individuen derselben, und selbst der große Haufe, dasselbe, dieses Wohlgefallen, in einem hohen Grade zeigt; und man sagt daher nicht mit Unrecht, die Bewohner dieser oder jener Stadt, dieser oder jener Gegend haben viel Kunstsinn, viel Sinn für die Kunst, nun sowohl im Allgemeinen, als für eine bestimmte Kunst, wie z. B. die musikalische ins Besondere. So stehen unter anderen die Städte Wien, Mannheim, Preßburg, viele Gegenden Norddeutschlands, in dem Rufe, daß sie vielen musikalischen Kunstsinn besitzen. Es ist das in der That nothwendig für ein Volk, für eine Stadt rc., wenn die Kunst gedeihen soll, weil es den Künstler sonst an der nöthigen Aufmunterung fehlt (s. Kunstreisen), denn die ausschließliche Theilnahme der Vornehmern und Gebildetern gewährt ihnen noch lange nicht die Befriedigung, welche die Theilnahme eines ganzen Volks darbietet. Uebrigens müssen wir Kunstsinn noch wohl von Kunstbildung, Kunstgeschmack rc. (s. d.) unterscheiden, und man vergl. auch den Art. Kunst.

Kunstsprache, s. Kunstausdruck.

Kunst-Studium. Man vergl. hier zuvor die Art. Genie und Kunst. Das Studium dieser letzteren nun kann sich theils auf ihre bloße Theorie und Geschichte, wie es gewöhnlich bei großen Kunstfreunden der Fall ist, oder auch auf ihre Praxis beziehen, indem sich der Künstler darin versucht, um seine Kraft zu entwickeln und auszubilden, also durch Uebung seines Kunstvermögens Kunstfertigkeit zu erlangen. Ersteres genügt in der Musik wohl den Theoretikern, Grammatikern, und Letzteres den Virtuosen; der Componist aber und sogenannte Musikgelehrte muß nothwendig dem Studium der musikalischen Kunst in beiderlei Richtungen nachhängen. Warum? besagen die schon angezogenen, wie auch die Art. Componist, Tonsetzkunst, Kritik rc. Weil das Kunststudium sich auch blos auf den praktischen, den ausübenden Theil der Kunst beziehen kann, nennt man auch solche Uebungen und Versuche der Künstler schlechtweg Studien, in der Musik sogar diejenigen Tonstücke, mit welchen solche Uebungen vorgenommen werden (vergl. Etude). Hier findet ein auffallender Unterschied zwischen der musikalischen und allen übrigen, namentlich den bildenden Künsten statt, der wohl zu erwähnen ist. In der Poesie Malerei rc. werden von manchen Kennern diejenigen Entwürfe, welche man hier Studien nennt, oft mehr geschätzt, als andere bereits vollendete Werke, weil sich in jenen die Eigenthümlichkeit des Genies zuweilen noch weit stärker ausspricht, als in diesen, und weil es immer ein höchst anziehendes Schauspiel ist, einen großen Künstlergeist gleichsam in seiner geheimsten Werkstatt zu belauschen. Wir leugnen nicht, daß es solche Studien auch in der Musik giebt, und die oft nur versuchsweise hingeworfenen Skizzen eines genialen Componisten sind nicht selten, sowohl hinsichtlich ihrer Melodie als Harmonie, von größtem Interesse; allein diese und solche Arbeiten hat der musikalische Sprachgebrauch noch nicht allgemein mit dem Namen Studien belegt, und was wir, in der Musik, unter diesen

— nach dem einmaligen Sprachgebrauche — gewöhnlich verstehen, kann keineswegs für Kunstwerke gelten, also auch denen durchaus nicht gleichgestellt, viel weniger noch darüber hinaus geschätzt werden. Dr. Sch.

Kunstwerk, s. Kunsterzeugniß.

Kunstwelt, ein ziemlich gemein üblicher Ausdruck für den Inbegriff der Künstler (musikalische Kunstwelt also der Inbegriff der musikalischen Künstler ꝛc.), Kunstbesitzer, Kunstkenner, Kunstliebhaber ꝛc., überhaupt Aller die sich für die Kunst (musikalische), deren Erhaltung, Uebung, Ausbildung ꝛc. interessiren, und Alles dessen, was die Kunst angeht, mit ihr in Verbindung steht.

Kunstwerth irgend eines Kunstwerks (hier insbesondere musikal.) wird stets nur geschätzt vom Standpunkte der Kunst aus, denn es ist der Werth, den dieses Kunstwerk hat entweder in Beziehung auf die Kunst im Allgemeinen (sie fördernd) oder im Vergleich mit anderen Kunstwerken. Man sehe daher den Art. Kunst, und für uns auch insbesondere Tonkunst.

Kunstwort, s. Kunstausdruck.

Kunz (zuweilen auch Kuntz geschrieben), Thomas Anton, der Erfinder des Orchestrions, galt zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts für einen der fertigsten Clavierspieler und angenehmsten Componisten zu Prag, wo er auch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts geboren, und von den damaligen besten Meistern in ziemlich allen Theilen der musikalischen Kunst erzogen wurde. Schon 1781 führte er dort eine Cantate (Pygmalion) von sich auf, die vielen Beifall erhielt und im Clavierauszuge gedruckt wurde; später noch mehrere andere, worunter auch die von Mozart eigentlich fürs Clavier gesetzte „die ihr des unermeßlichen Weltalls“ ꝛc., welche er für Orchester arrangirt hatte. Seine Erfindung des genannten Orchestrions fällt ins Jahr 1791; die Beschreibung davon findet sich hier in unserm Werke unter dem besonderen Artikel. Wiederholte Versuche im Instrumentenbau brachten ihn 1799 auch auf die Erfindung eines Bogenflügels oder Bogenclaviers, dessen Einrichtung von der Chladnischen und Meyerschen bedeutend abwich, und als eine Verbesserung dieser letzteren anzusehen ist. Näheres darüber lese man in dem Artikel Bogenclavier. Fernere Compositionen von ihm bestehen meist in Liedern und Gesängen mit Pianofortebegleitung, von denen besonders bei Breitkopf und Härtel in Leipzig viele gedruckt und nachher auch zum öftern nachgedruckt sind. Daher ist es auch gekommen, daß auf mehreren Titeln derselben sein Vorname falsch, bald mit C. A., bald mit B. A., auch wohl J. A., angegeben wurde. In der reinen Instrumentalcomposition hat er sich wenig versucht, wenigstens ist uns kein gedrucktes Werk dieser Art von ihm bekannt. B.

Kunze, C. H., ein fleißiger, aber im Ganzen doch nur wenig bedeutender Componist, war zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Musiklehrer in Heilbronn in Würtemberg. Er schrieb Mehreres für Horn, worunter auch 12 Piecen und einige wirkliche Trio's für 3 Hörner, Duette für Flageolet, Quartette für Horn, Violine, Bratsche und Violoncell; Einiges für Clavier, besonders aber viele Tänze, sowohl für kleines Orchester als für Clavier, — im leichten, gefälligen Style, für die jetzige Zeit indessen schwerlich noch brauchbar, weshalb wir uns denn auch einer ausführlichern Charakterisirung ihres Schöpfers hier enthalten.

Kunzen, Frdr. Ludw. Aemilius, Sohn des Adolph Carl, geb. zu Lübeck 1761 (oder 63), zeichnete sich in der Jugend durch Fleiß und gute

Sitten aus, wuchs in Wissenschaften und Kunst, sowohl theoretischer als praktischer, namentlich im Clavierspiele, ungemein; studirte um 1784 in Kiel, wo er mit dem Professor und Dichter Cramer im freundlichsten Umgange lebte. Er componirte J. A. Cramers geistliche Lieder, welche 1785 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt wurden. 1787 fand ihn J. A. P. Schulz zu Copenhagen, wo K. zwar sehr viele Freunde aber keine Stelle fand, ob er gleich die geringste angenommen hätte. Er nährte sich durch Unterricht, arbeitete fleißig fort im Fache der Composition, unter andern 1789 seine erste Oper: Holger Danske (Oberon) von Baggesen, 1790 unter großem Beifalle auf dem dortigen Nationaltheater aufgeführt. In seinen Erfindungen überhaupt, namentlich im Wechsel des Erhabenen, Sanften und Komischen, zeigte sich Verstand und Gefühl in gutem Einklange, daß die Verständigen in ihm den künftigen Meister sahen. Aber eine Anstellung erhielt er nicht. Schulz rieth ihm, nach Berlin zu gehen, wo sich Reichardt lebhaft für ihn verwandte 1790. Beide Freunde gaben zusammen heraus: Musikalisches Wochenblatt 1791 (4) und musikal. Monatsschrift 1792 (4). Allein beide Zeitschriften gingen nicht und wurden beide vereint unter dem Titel: Studien für Tonkünstler und Musikfreunde in 2 Thln. herausgegeben 1792 und 1793. Endlich fand sich für den überaus geschickten Mann eine Stelle am neu errichteten Theater in Frankfurt a. M.; er wurde dort Musikdirektor mit einem Gehalte von 900 fl. Jetzt lebte er sehr zufrieden im erwünschten Wirkungskreise, studirte, wie billig, die aufzuführenden Opern genau, und vor allen die Mozart'schen, die dort damals beliebt waren, und an denen er sich und seinen Genius weiter bildete. Nach einigen Jahren wurde er als Musikdirektor nach Prag versetzt, wo er 1795 sein „Wiegenfest" componirte und aufführte. Der Beifall war so groß, daß lange keine andere Oper dort aufkommen konnte; auch an anderen Orten machte sie großes Glück. Sie wurde später im Clavierauszuge (wie auch Oberon) gedruckt unter dem Titel: „Die Weinlese", Oper in 3 Akten. Capellmeister Schulz in Copenhagen legte krankheitshalber sein Amt 1795 nieder und der König überließ ihm die Wahl seines Nachfolgers. Schulz wählte seinen an Kopf und Herzen tüchtigen und geliebten Kunzen, welcher auch von jetzt an, bis an seinen Tod, diese Stelle mit allen Ehren verwaltete. Er hatte sich mit Signora Zacherini, die er in Frankfurt als erste Sängerin kennen gelernt hatte, vermählt. Für die Dänen componirte nun K. mehrere dänische Oratorien und Opern: 1796 „Hemmeligheden" (das Geheimniß), „Dragedukken" 1797, „Jokeyen" 1797, „Erik Ejegad" 1798; in demselben Jahre das Halleluja der Schöpfung von Baggesen, verdeutscht von Schmidt von Phiseldeck, in Partitur gedruckt zu Copenhagen u. Hamburg, ferner von Nägeli in Partitur und im Clavierauszuge 1800; Naturens Röst (die Stimme der Natur), Oper 1799; „Osians Harfe", Operette in 3 Akten 1799; Hymne an Gott, Gedicht von Schmidt von Phiseldeck, gedruckt bei Nägeli, auch ins Französische übersetzt und in Paris gedruckt 1800. Seine übrigen Compositionen bestanden in Clavierstücken, Ouverturen und Cantaten, von denen noch die Trauercantate auf den Tod des Capellmeisters Schulz angeführt zu werden verdient, die 1800 aufgeführt wurde. Für unsere Leipz. allgem. musikal. Zeitung hat er mehrere verdienstliche Aufsätze geliefert und eine Uebersicht seines Lebens ist von ihm im 19ten Jahrgange S. 185 gegeben worden. Er starb, wie es dort heißt, Anfangs Febr. 1817, nach Anderen den 28. Januar. Als Biedermann u. Componist gleich hoch geschätzt, verdient er für alle Zeiten Aller Beachtung, die auch Jedem vielfachen Nutzen bringen wird. Bemerkenswerth ist es

noch, daß er selbst von seiner Oper: „Die Weinlese", die so allgemeinen Beifall fand, gerade das wenigste hielt, immer wünschend, es möchten seine Werke in Deutschland öffentlich bekannt gemacht werden, wozu jedoch die Theaterunternehmer nicht zu vermögen waren. G. W. Fink.

Kunzen, Johann Paul, der Stammvater der Kunzenschen Künstlerfamilie und Großvater des vorhergehenden, war zuletzt Werkmeister und Organist zu Lübeck, und wurde, eines Tuchmachers Sohn, geb. zu Leisnig bei Leipzig am 30. August 1696. Schon in seinem 7ten Jahre sang er bei Kirchenmusiken öffentlich und konnte auch bald darauf für seinen Lehrer, den Organisten seines Geburtsorts, die Orgel spielen. In seinem 9. Jahre kam er nach Torgau und von da nach Freiberg, wo er die Schule besuchte und als Concertist im Chore mitsang. 1716 bezog er, mit nicht mehr als einem Gulden in der Tasche, die Universität Leipzig. Durch Unterricht in Wissenschaften und besonders in der Musik mußte er sich das Nöthige zu verdienen suchen. Seine Talente und für damalige Zeit ausnehmende Fertigkeiten auf verschiedenen Instrumenten und als Sänger verschafften ihm auch bald, auf Empfehlung seiner Lehrer und Freunde Rau und Kuhnau, Zutritt in den ersten Häusern; daneben sang er in der Oper mit, spielte in dem Orchester und in Concerten Violine, und unterstützte für Bezahlung den Organisten Vetter an der Nicolaikirche. So gestalteten sich seine ökonomischen Verhältnisse nicht blos höchst erfreulich und beruhigend für ihn, sondern er erwarb sich auch schon in dieser Zeit einen Namen als fertiger und vielseitig gebildeter Musiker. Mehrmals ward er nach Weißenfels, Gera, Gotha, Merseburg u. a. O. eingeladen, und sein Spiel daselbst in Concerten, und sein Gesang, fanden stets den allgemeinsten Beifall, und dies beredete ihn endlich, sich ganz der Musik zu widmen. 1718 ging er mit einem Kaufmanne nach Zerbst, und ward daselbst als Capellmeister angestellt; doch schon 1719 ging er von da weg nach Wittenberg, wo er längere Zeit als Musiklehrer und Virtuos privatisirte, ein öffentliches Concert gründete, und sich auch verheirathete. Eine Serenade machte den Landrath von Wichmannshausen zu seinem Gönner. Durch diesen kam er endlich nach Dresden, und durch den Umgang mit Schmidt, Heinichen und Volumier hier erhielt sein ganzes musikalisches Leben und Treiben einen höheren, mehr künstlerischen Schwung. Er componirte nun noch fleißiger als früher: Kirchenmusiken, Ouverturen, Concerte für Clavier und Violine &c., die so beifällig aufgenommen wurden, daß ihn die Königin zu ihrem Capellmeister ernennen wollte, als er 1723 eine Einladung nach Hamburg erhielt, für das dortige Theater Opern zu componiren, und sein Hang zum Reisen ihn dieselbe anzunehmen verleitete. Hier in Hamburg schrieb er nun zunächst (1724) die Chöre, Sinfonien und Recitative, auch einige Arien zu der Oper „Romulus und Remus"; dann 1725 die Opern: „Kritik des Hamburgischen Schauplatzes" und „Cadmus"; damit war sein Geschäft als angestellter Theatercomponist zu Ende und er sah sich nun wieder genöthigt, Unterricht zu geben. Indeß brachte er doch auch noch einige andere seiner Werke, als eine Passionsmusik und mehrere kleinere Vocalsachen, zur Aufführung. 1728 machte er mit seinem nachfolgenden Sohne, der damals erst 8 Jahre alt war, aber schon viel Fertigkeit auf dem Claviere besaß, eine Reise nach Holland. Von dieser zurückgekehrt, lebte er wieder 3 Jahre (1729 bis 1732) als Lehrer in Hamburg, bis er als Werkmeister und Organist nach Lübeck berufen wurde. Hier wirkte er nun bis an seinen Tod, der erst um 1770 erfolgte (daß ihn 1772 der Schlag getroffen und er erst 1781 gestorben sey, berichtet Gerber irrig in einer Verwechselung mit seinem

folgenden Sohne), mit allen Kräften zur Beförderung seiner Kunst; er errichtete ein stehendes öffentliches Concert, worin, neben den seinigen, auch immer die gehaltvollsten Werke anderer Meister zur Aufführung kamen; componirte fleißig, besonders Kirchensachen, aber auch andere (viele Ouverturen, Concerte, Quartette, Trios rc.), die so vortrefflich waren, daß er, namentlich in des so sonst lobgeizigen Matthesons Augen für einen der größten Componisten seiner Zeit galt, und trat 1747 auch in Mizlers berühmte musikalische Societät. Für sein gelungenstes Werk gilt bis zur Stunde noch das Oratorium „Belsazer"; überhaupt war er im Kirchenstyle am glücklichsten, was in seinen Opern Schätzenswerthes sich findet, sind Recitative, im Uebrigen schien ihm sein Talent auf diesem Gebiete gänzlich zu versagen.

Kunzen, Adolph Carl (nach Anderen, aber irrig, Johann Adolph), der Sohn des vorhergehenden und Vater von dem berühmten Friedr. Ludw. Aemilius K., ward geboren zu Wittenberg am 22. Sept. 1720. Daß sein Vater auch sein Lehrer in der Musik war und schon, als er kaum 8 Jahre alt war, eine Reise mit ihm von Hamburg aus nach Holland und England unternehmen durfte, ist bereits im vorigen Artikel erzählt. An allen Orten erregte er auf dieser Reise durch seine, für sein Alter bewundernswerthe Fertigkeit auf dem Claviere großes Aufsehn. In London gewann ihn besonders der Dr. Pepusch und der gelehrte Magnus du Blaze sehr lieb, welcher Letztere ihn sogar auch in einer Ode besang. Es war im Winter 1728 auf 1729, als er in London lebte, und noch 1772 erinnert Dr. Burney in seinen Reisen das englische Publikum an den hohen Genuß, den das Spiel des kleinen Kunzen ihm damals gewährt habe: ein sicherer Beweis, daß er einen ungewöhnlich großen Beifall damals dort erhielt, aber auch wohl verdiente. Auffallen muß es demnach um so mehr, daß vom Schlusse dieser Reise an bis 1750 alle näheren Nachrichten über sein Leben fehlen. Unmöglich wird er doch bis dahin stets bei seinem Vater geblieben seyn! — 1750 war er Capellmeister zu Schwerin, und 1757 kam er von hier nach Lübeck an seines Vaters Stelle, die derselbe Alters und Schwächlichkeits halber hatte niederlegen müssen. 1772 lähmte ein Schlagfluß seine Hand, so daß er nicht mehr spielen konnte, und einer seiner Schüler, Königslöw, ihm adjungirt werden mußte. Er starb aber erst 1781, weniger als Componist denn als fertiger Clavier= und Orgelspieler einen bedeutenden Ruf hinterlassend. Nur ohngefähr ein Dutzend Claviersonaten sind von allen seinen Werken (in London) gedruckt worden. Alle seine Sinfonien, viele Violin=, Flöten= und Hoboenconcerte und andere Instrumentalsachen, denen man viel Feuer und Energie, besonders in der Instrumentirung, zusprach, sind Manuscript geblieben; eben so ein Passionsoratorium, ein anderes „die göttliche Berufung des Glaubens Abrahams", seine Cantaten, Serenaden, Motetten rc. Nur Cramer nahm Einiges daraus in die 1787 von ihm herausgegebene „Flora" auf. Fs.

Kunzen, Gottfried (ob mit den Vorigen verwandt, ist nicht bekannt), gehörte zu den geschätzteren Fagottisten des vorigen Jahrhunderts, und stand bis gegen 1790, wo er gestorben zu seyn scheint, eine lange Reihe von Jahren in der Herzogl. Mecklenburgischen Capelle zu Schwerin. Mehr aus seinem Leben läßt sich nicht ermitteln. Auch sind nur wenige Compositionen von ihm bekannt, und auch diese wenigen nur im Manuscript, wie z. B. ein Doppelconcert für Fagott und Violine, das wohl von allen das meiste Aufsehn gemacht haben mag.

Kuppel, sagen einige Orgelbauer auch statt Abstrakt, so auch Haller in seiner „Kunst des Orgelbaues“.

Kuppler, Johann Georg, wenn auch nicht einer der bedeutendsten und berühmtesten, doch der geschickteren und einsichtsvolleren Instrumentenmacher des vorigen Jahrhunderts, war ein Schüler und Neffe des berühmten Stein in Augsburg, bei dem zu gleicher Zeit auch der einst sehr geschätzte Schiedmaier, Vater des jetzt in Stuttgart lebenden Schiedmaier, lernte. 1789 etablirte er eine eigene Instrumentenfabrik in Nürnberg. Besondere Geschicklichkeit besaß er in der Reparatur alter Instrumente und in der Verfertigung sogenannter Stahl-Harmonika's. Im Fortepianobau übertraf ihn sein genannter Mitschüler von Stein bei weitem.

Kurpinsky, Carl, Königl. polnischer Capellmeister in Warschau und einer der einflußreichsten und beliebtesten polnischen Nationalcomponisten der neuesten Zeit. Ueber die Zeit seiner Geburt, Benutzung seiner Jugendjahre und genossene Kunstbildung ist leider bis jetzt Nichts bekannt geworden. Im Jahre 1811 wurde er als Musikdirector beim Theater in Warschau angestellt und erhielt bereits 1819 von seinen Mitbürgern einen glänzenden Beweis ihrer Hochachtung und Werthschätzung seiner Person und Verdienste. Am 11ten Mai jenes Jahres wurde ihm nämlich unmittelbar nach der Aufführung seiner Oper „le chateau de Czorstin“ durch einen Verein von Kunstfreunden und den angesehensten Personen und auf Betrieb der Frau Gräfin von Chodkiewicz eine goldene Ehrenmedaille nebst einem höchst schmeichelhaften, von 50 der ersten Männer des Königreichs unterzeichneten Schreiben überreicht. Die rechte Seite dieser Denkmünze enthält den Namen und das Brustbild des Tonsetzers, und auf der Rückseite sieht man die Attribute der Tonkunst mit der Inschrift: „Les concitoyens pour les belles productions d'Harmonie 1819“. Zu Ende dieses Jahrs wurde Kurpinsky vom Kaiser Alexander von Rußland mittelst einer Kabinetsordre auch zum Königl. polnischen Capellmeister ernannt, und ihm zu Anfang des Jahres 1823 von demselben Monarchen der Stanislausorden vierter Classe verliehen, worauf Kurpinsky im Frühlinge 1823 eine Reise nach Deutschland, Frankreich und Italien antrat, um den Zustand der Kunst auch außer seinem Vaterlande kennen zu lernen. Nach seiner Zurückkunft zu Anfang des Jahres 1825 wurde er alleiniger Musikdirector der Oper in Warschau, welche Stelle er mit lobenswerther Thätigkeit und zur größten Zufriedenheit des Publikums verwaltete; aber seit der polnischen Revolution im Jahre 1831 fehlen die Nachrichten über ihn, was fast der Befürchtung Raum geben möchte, daß auch er als Opfer derselben gefallen sey. Kurpinsky hat sich in der That große Verdienste um die Pflege der Musik nicht allein in Warschau, sondern in Polen überhaupt erworben. Namentlich wurde das Theater-Orchester durch ihn und den Capellmeister Elsner auf eine bedeutende Kunststufe erhoben, und der so lange fühlbare Mangel an guten Opernsängern und Sängerinnen wurde durch das im Jahre 1821 errichtete Conservatorium der Musik größten Theils beseitigt. Als Componist besitzt Kurpinsky bedeutendes Talent voller Leben und nicht ohne Eigenthümlichkeit der Erfindung; vorzüglich sind die meisten Opern und Polonaisen wahrhaft national. Seine bedeutendsten und am beifälligsten aufgenommenen Werke sind: ein Lehrbuch der Musik „Wyklad systematyciny Musyki“ (system. Auseinandersetzung d. Musik). Dies Werk ist aber eigentlich Nichts als eine Clavierschule mit einer kurzen u. ungenügenden Erklärung der Harmonie. Ferner: Polnische Kirchengesänge mit Begleitung der Orgel nebst einer Posaune nach Belieben (Warschau

bei Klukowsky und Posen bei Simon 1825); „des Teufels Lustschloß" (komische Oper in 2 Acten, 1811, für welche er vom Könige Friedrich August von Sachsen einen kostbaren Brillantring erhielt); „die Belagerung von Danzig" (Melodrama, 1811); „Königin Edwiga" (Nationaloper, um 1813); „der Charlatan" (komische Oper, vor 1819); „Alexander und Apelles" (historische Oper, vor 1819); „das Schloß von Czorstin" (historische Oper, vor oder um 1819); Ouverture zum Schauspiel „Kalmora"; harmonische Elegie für volles Orchester; Polonaisen für volles Orchester; Notturno für das Waldhorn mit Fagott und Bratsche; 2 Fantasien, eine Fuge, ein Potpourri u. 6 Variationen für das Clavier oder Pianoforte; Sammlung von 14 Polonaisen und 4 Mazuren für das Clavier oder Pianoforte in 2 Heften; Cantate zur feierlichen Enthüllung des Standbildes von Nicolaus Copernicus in Warschau, am 11ten Mai 1830, für 4 Singstimmen und Orchester. v. Wzrd.

Kuntz, Johann, war zu Anfange des vorigen Jahrhunderts (um 1720) Organist und Musikdirector zu Calw im Würtembergischen, von wo er später jedoch, seiner besonderen Fertigkeit im Orgelspiele wegen, auf verschiedene andere, bessere Stellen im Lande befördert ward, die uns unbekannt geblieben sind. Auch schon damals, um 1720, muß er ein Mann von wenigstens nahe an 60 Jahren gewesen seyn, da schon 1681 ein Werk von ihm zu Tübingen erschien: „Neuerfundene Harfe, so durch ein Clavier, gleich einem Spinett, zu schlagen". Wie das darin beschriebene Instrument beschaffen gewesen, haben wir nicht genau ausfindig machen können. Merkenswerther ist von ihm: „Classis prima musices oder nöthige Grundlegung zur Traktirung des Chorals"; dessen Inhalt Mattheson in seinem „vollkommenen Capellmeister" ziemlich ausführlich und mit viel Lob, jedoch auch mit der Bemerkung mittheilt, daß das Werk zum Drucke bereit liege, also damals noch Manuscript war. 3.

Kurzbeck (auch Kurzböck geschr.), Magdalene von, galt, obschon eigentlich nur Dilettantin, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts für eine der kunstfertigsten Clavierspielerinnen Wiens. Merkwürdig war ihre leichte Auffassungsgabe: die größten und schwierigsten Musikwerke vermochte sie, nach höchstens 2= bis 3maligem Anhören, genau auf dem Claviere nachzuspielen. Selbst Joseph Haydn gehörte zu ihren eifrigsten Bewunderern, und er dedicirte ihr auch, aus besonderer Achtung vor ihren eminenten Talenten, eine große Claviersonate (sein op. 92), durch deren meisterhaften Vortrag sie nachgehends so manchen schönen Triumph feierte. Auch soll sie Einiges für ihr Instrument componirt haben; doch ist uns darüber nichts Näheres bekannt, wie überhaupt (leider!) so Wenig aus ihrem Leben. Vielleicht wird es uns indeß noch möglich, das hier Fehlende darüber in dem Nachtrage nachzuholen.

Kurze Octave heißt die unterste Octave einer Tastatur, wenn sie nicht alle zur diatonisch=chromatischen Tonleiter gehörenden Tasten oder Töne enthält; sie findet sich leider noch jetzt in vielen alten, ja sogar in Böhmen und Oestreich auch an neuen Orgeln, was im Lande der Musik kaum zu verantworten seyn möchte. Leider werden durch sie Kosten erspart. Soll daher eine neue Orgel erbaut werden und wird die Direction des Baues nicht einem Sachverständigen, sondern ohne Weiteres dem Orgelbauer übertragen, der das Wenigste fordert, so rechnen die Mindestfordernden, weil man daran gewöhnt ist, darauf, daß sie eine kurze Octave machen dürfen und so pflanzt sich diese Unverzeihlichkeit von Generation zur Generation fort. Die Organisten müssen mit der kurzen Octave im

Manuale, so wie mit einem Pedale von $1^1/_2$ Octave, das mit der Taste E oder F anfängt, vorlieb nehmen, und die Taste F greifen, wenn sie den Ton C, Fis wenn sie D, G wenn sie E ꝛc. bedürfen. Von den Tönen Cis, Dis, Fis auch Gis ist nicht die Rede: ihre Tasten zwar, aber nicht ihre Töne sind vorhanden. Wie sehr die Orgeln dadurch an Vollkommenheit verlieren und wie unmöglich es einem Organisten wird, darauf zu spielen, der an vollkommne Octaven gewöhnt ist, wie sehr die Kunst des Orgelspielers dadurch verliert, indem so viele herrliche Orgelsachen gar nicht darauf vorgetragen werden können, leuchtet allgemein ein, wie es aber scheint nicht denen, die solche Zwitter von Orgeln noch erbauen lassen. Im Preußischen ließ man bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts noch den Ton Cis, sowohl in den Manualen als in den Pedalen fehlen; seit geraumer Zeit aber bestehen die Behörden darauf, daß die Orgeln vollkommen seyn sollen; daher jetzt in ganz Preußen alle Orgeln mit C, Cis ꝛc. sowohl im Manuale als im Pedale anfangen, und erstere mit 3gestr. f oder 3gestr. g, letztere mit c oder d aufhören.

Kürzinger (nicht Kirzinger), Paul, Sohn des um 1770 zu Mergentheim als Hochfürstl. und Hochdeutschmeisterischer Capellmeister verstorbenen Ignaz Franz Xaver K., von dem wir unter dem Titel „David et Apollo“ 8. 1758 zu Augsburg gedruckte sechsstimmige Sinfonien (tam pro Ecclesia quam Aula compositae), und eine kleine Gesangs- und Violinschule (Augsburg 1763) besitzen, ward um 1760 zu Würzburg geboren und von seinem Vater anfänglich zum Studium der Rechtswissenschaft bestimmt. Doch widmete er sich später, aus innerer Neigung, die noch mehr bestärkt ward durch die Gründlichkeit des väterlichen Unterrichts und die Beifallsbezeugungen hoher Musikfreunde, ausschließlich der Musik. Fertiger Violinspieler ging er zuerst nach München und erhielt hier eine Anstellung im Theaterorchester, setzte alsbald auch die Oper „die Gräfin“ in Musik, die bei ihrer mehrmaligen Aufführung vielen Beifall fand. Nachgehends hielt er sich wieder eine Zeitlang in Würzburg auf, kam von da als Hofmusikus nach Regensburg, wo er die Festmusik componirte, die aus Veranlassung der Gegenwart Kaiser Josephs II. gegeben wurde, und mit so äußerst glücklichem Erfolge, daß der Kaiser selbst mehrere einzelne Stücke daraus auf dem Claviere dirigirte und zudem K. einlud, nach Wien zu kommen. K. folgte diesem ehrenvollen Rufe, und erhielt alsbald dort eine Anstellung als Musikdirector an einer Erziehungsanstalt, als welcher er denn auch fortwährend daselbst, im Besitz der allgemeinsten Achtung, lebte. Unter seinen Compositionen, von welchen wir auch die Opern „die Illumination“ und „Robert und Calliste“, mehrere Lieder und Reboutentänze anführen, und die sich alle durch eine oft geniale Melodienführung und reinen Satz auszeichnen, befinden sich auch mehrere treffliche Kirchensachen, die indeß unsers Wissens nie zu einer größeren Oeffentlichkeit gelangten.

Küttel, Caspar, von Wassertrödingen im Anspachischen gebürtig, war der erste Professor der Musik und zugleich Cantor und Musikdirector an der Academie zu Altorf. Seine Geschichte ist in tiefes Dunkel gehüllt; selbst in Wills Nürnb. gel. Lexicon wird sie nur sehr verworren mitgetheilt. So viel ist gewiß, daß er in der Zeit von 1574 bis 1586 zu Altdorf lebte; und daß er später Diaconus zu Wöhrd ward, dieses Amt aber freiwillig wieder aufgab und nach Augsburg zog, wo er denn auch gestorben zu seyn scheint. Dies läßt sich jedoch auch nicht mit Bestimmtheit sagen, eben so wenig etwas Näheres über seine musikalischen Werke, die gleichwohl von manchen Anderen sehr gerühmt werden.

Kuttnohorsky, Johann Nepomuk, zuletzt Chorregent auf dem Schlosse und in der Benedictinerkirche auf dem Hradschin zu Prag, auch geboren daselbst, war der Sohn von Veit K., der als einer der vortrefflichsten Tenoristen an der dasigen Metropolitankirche 1771 starb, und ebenfalls ein vorzüglicher Sänger und tüchtiger Musiker. Man zählte ihn unter die besten Tenoristen und beliebtesten Componisten seiner Zeit und seines Landes. Sein Lehrer im Gesange und in der Musik überhaupt war auch sein Vater. Vor seiner Anstellung als Chorregent war er zuerst Sänger an der Metrapolitankirche und dann an Maria de Victoria zu Prag. Er starb, noch in den besten Jahren, 1781 an einem hitzigen Fieber. Unter seinen vielen hinterlassenen Compositionen werden 2 Messen und 8 Sinfonien als Meisterwerke ihrer Art angeführt. Sie fanden auch bei ihrer Aufführung stets großen und ungetheilten Beifall.

Kützialflöte, s. Kuitzialflöte.

Kützing, Carl, s. Literatur u. Instrumentenbau (d. Art. im Nachtrage).

Kuzzi, Anton Joseph, ein russischer Componist, lebt zu Petersburg, und blühete hauptsächlich zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Sein Lehrer in der Composition war Ditters von Dittersdorf, zu dem ihn der Graf Sobek aus Koschentin geschickt hatte. Wir besitzen mehrere Sinfonien und Concerte für ziemlich alle gangbaren Instrumente von ihm, auch einige Opern, worunter „Belmont und Constanze" als die gelungnere gerühmt wird, und nicht weniger einzelne, auch sowohl deutsche als italienische, Arien und Gesänge, die den Mann von vielem Talent und gründlicher Kenntniß seiner Kunst verrathen. Mehr aber auch ist in Deutschland nicht über oder von ihm bekannt.

Kwetz, auch Agaba genannt, ist ein in Aegypten oder Abyssinien gebräuchliches flötenartiges Instrument, in Ansehung der Form und Größe, auch Anwendung, unsrer Flöte ähnlich, wird aber mittelst eines Mundstücks wie unsere Clarinette, also nicht queer sondern gerade herunter an den Mund gehalten, intonirt.

Kyhm, Carl, s. Khym.

Kymbalon, s. den Art. Griechische Instrumente, und Cymbalum.

Kyrie, die erste Nummer in der katholischen Messe (s. d.) u. nur aus vier Worten „Kyrie eleison, Christe eleison" bestehend, welche dem Componisten zur beliebig freien Disposition überlassen sind. Daher findet man denn dieses Tonstück auch höchst mannigfaltig, selbst bei guten Meistern sehr divergirend aufgefaßt, — bald lang, ausgesponnen, bald kurz gehalten, als Chorsatz, oder mit figurirten Solo's — im feierlichen Andante, oder lustigen Allegro, mit fröhlichem Trompetengeschmetter, oder — wie bei den alten Italienern — als kunstreiche Combination, canonisch ausgearbeitet und in die strenge Fugenform geschmiedet. Welche von allen Ansichten die wahre, ob überhaupt contrapunktische Gelehrsamkeit hier am rechten Platze, u. durchaus zweckmäßig angewendet sey, — die Beantwortung dieser und ähnlicher Fragen liegt doch wohl schon einzig in den Textworten, die weiter nichts enthalten, als die demuthsvolle Bitte: Herr! Jesus Christus! erbarme dich unser! — Daß ein verständiger Tonsetzer zum Ausdruck derselben keines Instrumentalaufwandes bedarf, — wer zweifelt daran? selbst abgesehen davon, daß ein kluger Oeconom hübsch haushält und seine Glanzmittel weislich aufspart bis zur prachtvollen Majestät des Gloria in excelsis

Deo! wo es dann an der Zeit ist, in Freudentönen des Höchsten Lob und Preis zu singen, und einzustimmen mit tausend Zungen in die Jubelchöre der Cherubim und Seraphim.

L.

L. Der einfache Buchstabe L kommt in Tonstücken für Clavier oder Harfe oft als Abkürzung von link, nämlich linke Hand, vor, an solchen Stellen, wo aus der Notenschrift nicht zu ersehen ist, mit welcher Hand die vorgeschriebenen Noten gespielt werden müssen, oder wo der Componist aus irgend einem Grunde will, daß eben diese Stelle mit der linken und nicht mit der rechten Hand gespielt werde. Uebrigens steht statt des deutschen Wortes link (abbrev. L. und l.) gewöhnlicher das italienische sinistra, welches daher auch über das Weitere zu vergleichen ist.

La, in der Guidonischen Solmisation die letzte Sylbe (ut, re, mi, fa, sol, la), da die Sylbe si bekanntlich erst späteren Ursprungs ist. Deshalb fiel nun auch bei Guido diese Sylbe bald auf den Ton a, bald auf den Ton d, bald auf den Ton e, je nachdem nämlich das Hexachord von c, f oder g anfing. In der neueren Solmisation, wo man für alle sieben Töne der Leiter auch sieben Sylben hat, bezeichnet man mit der Sylbe la blos den Ton a, wie ihn denn auch die Franzosen nennen. Auch unter den Graunschen Solmisations-Sylben befindet sich die Sylbe la. S. indeß darüber die Art. Solmisation und Solfeggiren.

Labarre, 1) Trille, Virtuos auf der Guitarre und auch gewandter Componist für sein Instrument, blühte besonders zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts zu Paris, wo er als Musiklehrer lebte, sich aber nie anders als Professeur et Compositeur de Musique nannte. Schon 1790 erschienen einige Sachen für Guitarre von ihm, und der Beifall, den dieselben, besonders bei Liebhabern, fanden, munterte ihn auf, nachgehends fortwährend die Presse fleißig zu beschäftigen. So haben wir eine lange Reihe von Guitarrsachen von ihm erhalten, unter denen in der That Freunde dieses Instruments manches Angenehme und Nützliche finden werden. In letzterer Beziehung glauben wir besonders seine „Nouvelle méthode pour la Guitarre, à l'usage des persons, qui veulent apprendre sans maître (oeuv. 7), die vielleicht das beste, ausführlichste und gründlichste Werk ihrer Art ist, und dann als Seitenstück dazu sein „Recueil pour la Guitarre ou leçons graduelles faciles pour perfectionner les Ecoliers, qui ne chantent pas" (oeuv. 8.), und „Etrennes de Guitarre, ou recueil des plus jolis rom. et couplets etc." hier anführen zu müssen. — 2) Ein anderer Labarre, L. J., gehörte zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts zu den besseren Violinvirtuosen, und stand damals auch als erster Violinist beim Orchester der großen Oper zu Paris. Er war ein Schüler von Viotti und hat auch neben manchen anderen und schätzenswerthen Sachen gegen ein Dutzend Violinduette herausgegeben, die ganz das Gepräge seiner vorzüglichen Schule an sich tragen.

L'Abbe, s. Abbe.

Labialpfeife, ist eine solche Orgelpfeife die über ihrem Aufschnitte eine eingedrückte Fläche hat. S. Labium und Orgelpfeife. Ueber die Compensation der Labialpfeifen s. den Art. Crescendozug.

Labialstimme, eine Orgelstimme, deren Pfeifen vom Winde vermöge ihres Labiums angeblasen werden.

Labialwand, auch Labienwand, Kernwand, Pfeifendecke, ist diejenige Seite (Wand) einer hölzernen Pfeife, an welcher sich das Labium befindet. Kernwand heißt sie, weil der unter ihr liegende Kern nur von der Seite der Pfeife, seiner Bestimmung gemäß, wirkt; Pfeifendecke, weil sie mit den übrigen Pfeifenwänden zuletzt verbunden wird und daher gleichsam die Decke der 3 anderen Wände bildet.

Labienmensur, hierunter wird, im engeren Sinne, die Höhe und Breite eines Labiums, im weiteren Sinne die Höhe und Breite eines Aufschnittes verstanden.

Labiiren, heißt Labien anfertigen, sie auslöthen oder auf dem Labienholze formen, sie richten. Mitunter wird dies Wort auch, aber ganz falsch, für intoniren, was freilich auch durch Hin- und Herbiegen eines Labii zu Zeiten geschehen muß, gebraucht.

Labium, Lefze, Lippe, Schild, Mund, ist bei zinnernen Pfeifen der sich über und unter dem Aufschnitte befindliche, flach eingedrückte Theil der Pfeife, der über dem Aufschnitte befindet sich am Pfeifenkörper und heißt Oberlabium, der unter demselben befindet sich am Pfeifenfuße und heißt Unterlabium. Die Bestimmung des letzteren ist, daß es dem aus dem Pfeifenfuße kommenden Winde nach dem Oberlabium hin eine solche Richtung giebt, daß er sich an dessen Schärfe schneidet, es in Vibration setzt und so sich im Pfeifenkörper zur tönenden Luftsäule zu bilden vermag. Wenn die Labien zugleich einer Pfeife zur Zierde dienen sollen, so wird das Oberl. oben, das Unterl. unten nach außen hin geschweift und beide als einzelne Platten, welche Schilde oder Lefzenschilde genannt werden, erhaben aufgelöthet, in welchem Falle sie aufgeworfene Labien heißen. Hölzerne Pfeifen erhalten statt des Unterlabiums einen Vorschlag, und ihr Oberlabium wird von oben herunter scharf abgekantet. S. Holz — hölzerne Pfeife. Je härter ein Oberlabium ist, desto edler und fester wird der Ton, weshalb die Oberlabium der Principalpfeifen sämmtlich gehämmert werden sollten. Die Benennung Mund ist, wie aus Vorstehendem zu ersehen ist, falsch, da der Mund (Aufschnitt) einer Pfeife der Raum ist, welcher sich zwischen den beiden Labien befindet. Die Benennung Schild schreibt sich von den aufgeworfenen Labien her und hat eine Doppeldeutung, indem damit auch diejenigen Platten benannt werden, auf welche die Namen der Orgelstimmen zu verzeichnen sind.

Lablache, Luigi, der berühmte Sänger, über den sich alle Urtheile in eine so einstimmige Bewunderung ergießen, daß man ihn wohl dreist für den ausgezeichnetsten Bassisten seiner Zeit, u. das ist die unsrige, ausgeben darf, ist geboren am 6ten December 1794 zu Neapel, und der Sohn des Kaufmanns Nicola L. aus Marseille, der 1791 aber sein Vaterland verließ und zu Neapel, wo er eine Irländerin, Namens Franziska Bietak, heirathete, ein Handlungshaus errichtete, jedoch schon 1799 ein Opfer der daselbst ausgebrochenen Revolution wurde. Joseph Napoleon wollte das vom Schicksale dem Franzosen zugefügte Unrecht wieder gut machen, und verschaffte daher dem Sohne des Verblichenen, der viel Lust und Talent zur Musik zeigte, einen Platz als Zögling im Conservatorium della Pietà

de Turchini in Neapel. Hier studirte der 12jährige Luigi die Vocal- und Instrumental-Musik. Anfangs war er nachlässig und auch ungezogen; erst auf die Drohung, daß man ihn entlassen würde, fing er ernstlich an zu studiren. Sein musikalisches Talent war in der That ein nach allen Seiten hin außerordentliches. So erbot er sich einstmals, als ein Mitschüler, der sich auf dem Contrabaß hören lassen sollte, plötzlich erkrankte, diesen zu ersetzen, und obschon er vorher nie das Instrument berührt hatte, trug er doch nach kaum dreitägiger Uebung den Part mit bestem Erfolge vor. Gleichwohl, und obschon er noch sehr jung war, wünschte er sich nicht der Musik ausschließlich und namentlich der Instrumentalmusik, sondern der Bühne zu widmen. Fünf Mal entlief er heimlich aus dem Conservatorium, um an irgend einem Theater der Hauptstadt ein Engagement zu finden. Es hatte dieser Vorfall nachstehendes Gesetz zur Folge: daß jeder Theaterdirector des ganzen Königreichs, der ohne Erlaubniß der Regierung einen Zögling des Conservatoriums engagire, 2000 Dukaten Strafe zu bezahlen und dann noch 14 Tage sein Theater zu schließen habe. Hierauf dachte Lablache nicht mehr an die Flucht, und vollendete ruhig den ganzen Cursus. Als er hierauf das Conservatorium verließ, wurde er gleich als Buffo Napolitano für's Theater San Carlino engagirt. Er war damals erst 18 Jahre alt; demungeachtet verehelichte er sich schon 5 Monate später mit der Tochter des berühmten Schauspielers Pinotti. Durch diese wurde er als Buffo Napolitano in Messina engagirt und bald darauf als Bassist für das Theater zu Palermo, wo er in Pavesi's Marcantonio debutirte. Nach einem 5jährigen Aufenthalte daselbst engagirte ihn die Direction der Mailänder Scala, wo er als Dandini in der „Cenerentola" zuerst auftrat, und Mercadante seine Oper „Elisa e Claudio" für ihn schrieb. Die Erfolge seiner Leistungen waren außerordentlich; seine Stimme, sein Vortrag, seine Action, kurz Alles an ihm, seine ganze Erscheinung, wurden allgemein und hoch bewundert. So lebte er 7 Stagioni überaus glücklich in Mailand, und würde vielleicht noch jetzt da seyn, hätte nicht das Verlangen nach einem ausgebreiteteren Rufe ihn auf Reisen durch ziemlich ganz Europa getrieben. Er ging zuerst nach Turin und sang in der schweren Rolle des Uberto in Paer's „Agnese" mit rauschendem Beifalle; darauf bildete er binnen kurzer Zeit das Entzücken ziemlich aller Theater Italiens von Neapel bis Venedig. 1824 ließ er sich auf dem Wiener Theater hören, und in 4 auf einander folgenden Abenden entzückte er die dortigen Zuhörer in den verschiedenen Rollen des Figaro, Azur, Geronimo und Uberto so sehr, daß sogar eine Medaille auf ihn geprägt wurde, auf welche der Marchese Gargallo die Inschrift setzen ließ: „Actione Roscio, Jope cantu comparandus utraque lauru conserta ambobus major". Selbst die Fodor und Rubini, diese Lieblinge des Wiener Publikums, traten neben ihm in Schatten. Nach dem Laibacher Congresse hatte L. beim König von Neapel, Ferdinand I., zu Wien Audienz. Er ward aufs Schmeichelhafteste von diesem Monarchen empfangen, zum Sänger der Königl. Capelle ernannt, und mit der Zusicherung einer lebenslänglichen Pension für seinen Schwiegervater entlassen. Erst nach 10jähriger Abwesenheit kehrte er nach Neapel zurück, von dem kleinen Theater S. Carlino aufgeschwungen zu der ungeheuren Bühne S. Carlo. Sein erstes Auftreten hatte in der Rolle des Azur in Rossini's „Semiramis" statt. Darauf sang er zu Parma in Bellini's „Zaira" bei Gelegenheit des daselbst neu eröffneten Theaters; dann in den Jahren von 1830 bis 1832 zu Paris und London; 1834 wieder in Neapel, und seit August 1835 abermals in Paris. Seine ehemals hohe, edle, wahrhaft schöne und deshalb gleich mit ihrem

ersten Erscheinen schon auf Alle mächtig imponirende Gestalt hatte jetzt zwar schon durch eine überraschend schnell gewonnene Corpulenz sehr verloren; doch waren ihm seine Stimme und seine wunderbare Kunst geblieben, und wenn — wie Augen= und Ohrenzeugen uns versichern — bei seinem Auftreten vielleicht ein unwillkührliches Lächeln sich der Anwesenden, gerade jener seiner überaus starken und daher für Bühnenbilder ganz ungewöhnlichen Körperconstitution wegen, bemächtigte, so dauerte dies doch nur bis seine zauberische Stimme erscholl und er selbst an der Handlung Theil nahm, wo man dann ein hohes Entzücken auf allen Gesichtern wahrnehmen konnte, das regelmäßig ausbrach in den lautesten, begeistertsten Bravoruf. Er ist ein eben so trefflicher Schauspieler als Sänger, und gleich bewundernswerth in komischen und ernsten Rollen. Seine Stimme, vielleicht die klangvollste, die jemals auf der Bühne gehört wurde, ist rein, voll, stark, biegsam, besonders wirkt sein D=Ton stets mächtig auf die Zuhörer, und dabei ist sein Vortrag im wahren Sinne des Wortes künstlerisch angenehm, und — was wir nicht minder hoch anschlagen — sein Benehmen stets das des gebildeten Mannes. Nicht blos jene Eigenschaften als Künstler machen ihn zum Vortrefflichen, auch sein Privatleben ist ein Muster der Tugend. Bescheiden, aufrichtig, wohlthätig, großmüthig, liebenswürdiger Gatte und Vater und ehrbarer Staatsbürger — Lablache ist ein berühmter Künstler auf dem Theater und ein angenehmer, tugendhafter Mensch in der Gesellschaft.

Laborde, Jean Benjamin de (eigentlich J. B. de la Borde geschrieben), einst ancien premier valet de chambre, Gouverneur des Louvre und einer der reichsten Generalpächter zu Paris, geboren daselbst 1734, gehört — wenn auch im Grunde nur Dilettant — gleichwohl zu den beliebtesten und fleißigsten französischen Componisten und musikalischen Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts. Wer seine Lehrer in der Kunst gewesen sind, ist bis jetzt nicht bekannt; aber schon sehr frühe muß er sich bedeutende Kenntnisse darin erworben haben, daß er bereits 1753, also noch nicht 20 Jahre alt, mit einem kleinen Werke über den Generalbaß, betitelt „Traité theor. et prat. de l'accompagnement de Clavecin", hervortrat, das selbst von Kennern beifällig aufgenommen und von den französischen Musiklehrern vielfältig benützt ward. Auch war er schon 1758 als Operncomponist bekannt. Im Ganzen sind 28 Opern von ihm zur Aufführung gekommen. Die erste war „Gilles garçon Peintre" (1758), die letzte „le Projet" (in den 80er Jahren). Als die vorzüglicheren und daher merkenswerthesten unter allen bezeichnet man: „la Meuniere de Gentilli" (auf deutschen Theatern unter dem Namen „Müllerin"), „Ismene et Ismenias", „Zenis et Almaric" (1765), „le Marin ou le Rival imprévu" (1765), „Amadis", „Adele de Ponthieu" (an welcher übrigens auch Berton Theil hatte), „Fanny" und „le Rossignol". Von seinen sonstigen Compositionen, die als das Resultat seiner auf mehreren Instrumenten gleich ausgebildeten und auch selbst im Gesange trefflichen Virtuosität angesehen werden dürfen, ja müssen, sind nur einige Chansons durch den Druck weiter verbreitet worden. Unter seinen Schriften ist das für die Künstlergeschichte fast unentbehrliche „Essay sur la Musique" (4 Bde. 1780) unbestritten das wichtigste und interessanteste Werk. Irrig schreibt es Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexicon einem andern (gelehrten) Laborde zu; Gerber ward dazu durch den Inhalt des Buchs verleitet; unser L. aber, der wirkliche Verfasser desselben, war nichts weniger als ein eigentlicher Gelehrter. Ganz in der sog. großen Welt und im Kreise eines üppigen Hofes aufgewachsen, selbst Freund und Günstling von Ludwig XV., umgeben stets von den Gebildetsten und Gelehrtesten aus allen Classen und von allen

Fächern, leistete er allerdings fast in jedem Fache Ausgezeichnetes, als Geograph, Geschichtschreiber, Chronolog, Belletrist ꝛc. — wie man aus Ersch's „gelehrtem Frankreich", wo seine vielen nicht hieher gehörigen Schriften aufgezählt sind, ersehen kann; jedoch als nothwendige Folge dieser galanten Vielseitigkeit mußte ihm gewissermaßen unverhinderlich die Tiefe, und besonders die Unpartheilichkeit des Urtheils abgehen, durch welche sich eben der Gelehrte characterisirt. Am gefährlichsten für den Gebrauch tritt dieser Umstand gerade bei seinen, uns interessirenden musikalischen Werken hervor. In der Vorrede zu dem „Essay sur la Musique" sagt er selbst: „Anfangs habe er blos Materialien zu einem musikalischen Artikel in seine Voyage de la Suisse et de l'Italie gesammelt. Da sich aber selbige zu diesem Gebrauche zu sehr angehäuft hätten, so wäre in ihm das Projekt entstanden, alles das, was sich Gutes in mehreren 1000 Büchern zerstreut fände, in ein einziges Werk zu sammeln. Jenes Essay sey also das Resultat einer 30jährigen Lecture." Wohl, indeß immer entstanden aus einem musikalischen Artikel zu einer Reise durch Italien, und bedenken wir dazu, daß sein Haus in Paris der Sammelplatz aller dort anwesenden italienischen Künstler war, welche ohne Ausnahme ihm und seinen Werken den Hof machten, so läßt sich leicht der große Eifer erklären und die Vorliebe, womit er in jenem Essay überall der italienischen Kunst und ihren Anhängern (in deren Geschmacke auch alle seine Opern componirt sind) so sehr das Wort redet, und wir möchten, so wichtig uns sonst auch das Buch erscheint, doch rathen, keine Seite davon ohne gehörige Kritik zu lesen, oder kein Jota seines Inhalts ohne genaue Sachkenntniß zu benützen. Der erste Band ist hauptsächlich historischen, der zweite wissenschaftlichen, und der dritte und vierte mehr biographischen Inhalts. Laborde's letzte kleine Schrift: „Memoires sur les proportions musicales etc." (1781), welche ein Supplement zu dem Essay bildet, ist polemischer Tendenz gegen Rousseau, den dann ein anonymer Schriftsteller in „Errata de l'Essay sur la Musique" vertheidigte. Leider ward auch dieser unter jeder Bedingung außerordentliche Mann zu den Zeiten der vorletzten französischen Revolution ein Opfer des Terrorismus unter Robespierre: er starb unter der Guillotine am 4ten Thermidor (22sten Juli) 1794, unter welcher auch sein älterer Bruder, Jean Joseph de L., der reiche Hofbanquier, geboren 1724, am 18ten April desselben Jahrs den Tod gefunden hatte. Wir führen dies auch deshalb hier mit an, daß man die beiden Brüder, wie es schon oft geschehen, nicht mit einander verwechsele. Auch der jetzt noch zu Paris lebende berühmte Gelehrte und Staatsmann Graf Alexander Louis Joseph Laborde ist kein Sohn, wie Andere versichern, von unserem Jean Benjamin, sondern von dessen genanntem Bruder Jean Joseph; und der Reisebeschreiber Leon de L., der beim Ministerium der Auswärtigen in Paris arbeitet, ist dessen, jenes Alexander Louis Joseph, Sohn. Dr. Sch.

Laborde, Pater de (eigentlich de la Borde geschrieben), ob ein Verwandter von vorigem? wissen wir nicht, war Mitglied eines Jesuiterklosters zu Paris, und erfand 1759 eine Art von elektrischem Clavecin oder eigentlich Glockenspiel, indem durch den Druck der Tasten die dazu gehörigen Klöppel vermittelst einer elektrischen Materie in Bewegung gesetzt wurden, so daß der Klöppel in geschwinder, gleichsam zitternder Bewegung an zwei Glocken desselben Tones anschlug, welche neben ihm hingen, und zwar so lange, als man die Taste hielt. Der Effekt davon war der einer angehaltenen Orgelpfeife, wenn der Tremulant im Gange ist. Eine ausführliche Beschreibung von dem Instrumente lieferte der Erfinder selbst in dem

Werke „Le Clavessin electrique, avec une nouvelle theorie du Mechanisme et des Phénomènes de l'Electricité" (1761), woraus denn auch Forkel seine Beschreibung in seiner Literatur pag. 264 nahm.

Lacassagne, der Name eines um die Mitte des vorigen Jahrhunderts nicht unberühmten Abbé's und Sängers, auch musikalischen Schriftstellers zu Paris. 1766 gab er heraus: „Traité général des élémens du chant", — ein Werk, das übrigens lange vergebens auf eine günstige Aufnahme wartete, weshalb er bald mit einer besonderen Vertheidigung der darin ausgesprochenen Ansichten auftrat: „L'unicléffier musical, pour servir de supplement à Traité général etc." Seine Compositionen, namentlich sein „Receuil de Fables mises en musique" fanden schnelleren und mehr Beifall.

Lacher, Joseph, geboren am 5ten November 1739 zu Haustetten bei Augsburg, und gestorben in einem der ersten Jahre des laufenden Jahrhunderts als Capellmeister zu Kempten, war der Sohn eines Dorfmusikanten, der die Oboe und Clarinette zwar nur nach dem Gehöre, aber dennoch leidlich gut blies, und den Knaben schon im 7ten Jahre zu gleicher musikalischer Beschäftigung fleißig anhielt. Indeß wurde nicht mit einem Blasinstrumente, sondern mit der Violine der Anfang gemacht, und erst später dieser zunächst die Oboe zugefügt. Auf beiden Instrumenten brachte es der Knabe bald so weit, daß er den Vater bei allen Tanz- und sonstigen Aufwartungen kräftig unterstützen konnte. Uebrigens dauerte es nun auch nicht lange, so schien ihm solch Geschäft zu gering für sein Talent. Er wünschte sich weiter auszubilden, und kaufte sich zu dem Zwecke einen Auszug aus Mozart's Violinschule, übte die darin enthaltenen Beispiele fleißig, und wanderte dann öfters nach Augsburg, bis ihn der dasige Stadtmusikus als Gehülfen annahm. Auch schaffte er sich einen Fagott an, und nach kurzer Zeit bewunderte man seine Fertigkeit auch auf diesem Instrumente. Ueberhaupt war er, was Instrumenten-Behandlung betrifft, ein wahres Genie, das nur einiger richtigen Winke bedurfte, um etwas Ausgezeichnetes zu leisten. Nach einem Aufenthalte von ungefähr 2 Jahren in Augsburg trat er als Fagottist in die Dienste des Kaiserl. Migazzi'schen Infanterie-Regiments zu Inspruck, u. hier hatte er das Glück, an einem auch musikalisch sehr gebildeten Arzte, Namens Gerstner, der bei Camerlocher zu Mannheim die Composition studirt hatte, und sein Talent zu schätzen wußte, einen freundschaftlichen Lehrer, wenigstens in den Anfangsgründen der Tonsetzkunst zu finden. War es im Grunde auch vielleicht nur Wenig, was er von diesem Unterrichte profitirte, so trug derselbe doch, neben seinen unausgesetzten praktischen Uebungen, Viel zu seiner allgemeinen musikalischen Bildung bei. Nach 3 Jahren erhielt er durch Giulini eine Stelle im Domkapitel-Orchester zu Augsburg; 2 Jahre später unternahm er eine Kunstreise nach Strasburg und in die Schweiz, u. fand zuletzt in der Capelle des Grafen von Königsegg zu Aulendorf eine Anstellung. Von hier kam er nachgehends in die Dienste des Feldmarschalls zu Altshausen, und als dieser 3 Jahre später seine ganze Capelle entließ, endlich in die des Fürstabts zu Kempten, zuerst nur als Capellmusikus, gegen 1795 aber als wirklicher Capellmeister. Obschon er nun als solcher seine Uebungen auf dem englischen Horne, welches er mit Fagottgriffen meisterhaft zu spielen verstand, eifrigst fortsetzte, eben so auch den Studien der theoretischen u. praktischen Werke von Riepel, Marpurg u. Vogler sich hingab, u. zudem auf Befehl seines Herrn 7 talentvollen Knaben Unterricht auf verschiedenen Blasinstrumenten ertheilen mußte, fand er gleichwohl noch Zeit übrig zu eigenen Compositionen. Er schrieb

besonders viele Instrumentalsachen, namentlich Concerte für den Fagott, die Oboe, das englische Horn, die Clarinette und Violine; Quartette, Quintette und Octette für dieselben Instrumente; und endlich auch das Duodrama „Emma und Edgar", von welch' Allem aber Wenig oder gar Nichts gedruckt worden ist, weshalb wir denn auch uns nicht ganz im Stande befinden, ein gründliches Urtheil über sein Compositionstalent zu fällen. Wie wir an anderen Orten lesen, haben ziemlich alle seine Werke bei ihren Aufführungen gefallen, und manche davon auch durch Abschriften sich weiter verbreitet. ff.

Lächerlich. Gewöhnlich wird der Ausdruck lächerlich mit komisch gleichbedeutend gebraucht, und besonders ist dies in der Musik der Fall. Indeß findet zwischen beiden noch ein gewaltiger Unterschied statt, auf den wir denn auch in dem hier nothwendig zu vergleichenden Art. Komisch aufmerksam machten. Komisch ist die ästhetische Form des Lächerlichen, d. h. eines Gegenstandes, der durch eine witzige u. sinnreiche Darstellung lächerlich erscheint. In sofern könnte nun eigentlich von einem Lächerlichen in der Musik selbst gar nicht die Rede seyn, denn Musik ist ja nichts Anderes, oder vielmehr der Zweck derselben ist ja kein anderer als Darstellung, sinnliche Formung eines Gegenstandes, der an sich aber der Musik schlechterdings nicht angehört oder anzugehören braucht, sondern für sich gemeiniglich der außer aller Musik, d. h. was wir gemeiniglich unter Musik, Tonkunst, verstehen, liegenden Sinnen- oder Gefühlswelt. Allein erwägen wir, daß manche Gegenstände, die wirklich in der komischen Darstellung lächerlich erscheinen, an und für sich gar nicht lächerlich sind oder zu seyn brauchen, vielmehr dies erst gerade durch oder in der Darstellung, ihrer Form, werden, so giebt es auch ein Lächerliches in der Musik, nämlich die künstlerische Auffassung des darzustellenden Gegenstandes von der Seite, von welcher er sich zur komischen Darstellung eignet, von welcher er lächerlich erscheint. Daß ein Tonsetzer hinsichtlich dieser künstlerischen Auffassung mit sich vollkommen im Reinen seyn muß, ehe er zur komischen Darstellung selbst schreitet, geht aus dem bedinglichen Verhältnisse hervor, in welchem das Komische zum Lächerlichen steht. Ohne Dieses kann durchaus nicht Jenes sich gestalten. Daher ist ihm denn auch ein vollständiger Unterricht über das Lächerliche nothwendiges Bedürfniß. — Wie in dem Artikel Komisch bereits gesagt wurde, ist das Lächerliche an sich eine Modification des Ungereimten, denn daß sich der denkende Geist auf irgend eine Art unmittelbar und wissentlich schon für das Ungereimte interessire, ist unmöglich, aber an jener Modification, am Lächerlichen, nimmt er mit freiem Wohlgefallen Antheil. Eine weitere Analyse dieser Modification des Ungereimten führt unvermeidlich in die Psychologie, aus welcher die Aesthetik hier ihre Beweise entlehnt. Alle Versuche, das Wohlgefallen, das der Mensch am Lächerlichen findet, moralisch, z. B. aus der Schadenfreude oder aus dem Stolze, abzuleiten, thun der Natur Gewalt an. In dem Hohnlachen des Stolzes und der Schadenfreude wirkt allerdings derselbe physische Kitzel, der die frohen Spiele unschuldiger Kinder belebt; aber er ist auf eine ganz andere Art erregt. Wollte man Alles, was Lachen erregt, lächerlich nennen, so wären auch die Fingerspitzen lächerlich, wenn sie kitzeln. Nennt doch auch Niemand den Unglücklichen lächerlich, zu dessen Schmerzen sein Feind aus Bosheit lacht. Nur wenn der physische Kitzel, der sich durch Lachen äußert, von der Reflexion auf etwas Widersinniges ausgeht, finden wir Etwas lächerlich im eigentlichen Sinne, und nur da-

durch wird der Begriff des Lächerlichen objectiv. Der Widersinn, auf den wir dann reflectiren, kann, wie es sich eben trifft, ein theoretischer oder auch ein praktischer seyn, und dieses praktisch Ungereimte oder Närrische erregt fast leichter Lachen, weil es stärker u. schneller empfunden wird. Damit sind wir nun zugleich auch zu der zweiten Beziehung gelangt, in welcher das Wort lächerlich in der Musik gebraucht wird. Setzt die Aesthetik, auf psychologische Verhältnisse gestützt, weiter fest, daß besonders das Unschickliche, als eine moralisch-ästhetische Modification des praktisch Ungereimten, am leichtesten lächerlich erscheint, weil es fast nur empfunden wird, und dem Verstande in der Reflexion nur dunkel, als etwas der eigentlichen Ungereimtheit Analoges, vorschwebt, so ist auch das Unpassende in der Verwendung der darstellenden Kunstmittel in der Musik, als das hier praktisch Ungereimte, an sich schon und besonders lächerlich. Worüber lachen oder vielmehr lächeln wir bei einigen der Potpourri's von Strauß? Wir meinen besonders über die oft ungereimte Instrumentation, die Zusammenstellung der oft widersinnigsten Tonmalereien, die uns den Kukuksruf und den Wachtelschlag, Schlachtengetümmel und Nachtigallengeflöte, Blitz und Donnerwetter und das Kreischen eines alten Weibes in schnellster, und wenn zuweilen auch nicht ganz unwitziger Folge vorführen. Ein Duett für Fagott und Trommel, für Violine und Trompete, ein Posaunensolo mit Streichquartettbegleitung, ein Unisono von Hoboe und Contrabaß rc. ist etwas Lächerliches. So giebt es also auch in der praktischen Musik Lächerlichkeiten, weil praktische Ungereimtheiten, wohin wir, nebenbei bemerkt, auch jede characterwidrige Behandlung der Instrumente und Stimmen rechnen. Sollen dergleichen Ungereimtheiten aber zuverlässig zum Lachen reizen, so müssen sie stets von einer angenehmen Ueberraschung begleitet seyn, deren Grade dann sich richten nach dem Grade der Kunst- u. Geschmacksbildung desjenigen Publikums, zu dessen Unterhaltung solche Lächerlichkeiten bestimmt sind. Sie, diese Ueberraschung, kann mehr oder weniger gewaltsam eintreten; ja sie soll, bei einem feinen Kunstgeschmacke, eigentlich erst aus der fortgesetzten Reflexion selbst hervorgehen, so nämlich, daß sie durch diese nur veranlaßt, nicht folgerecht herbeigeführt wird. Dann ist es auch genug, daß nur der Eindruck oder die Vorstellung, die uns lachen macht, dem Verstande als etwas Widersinniges immer in die Queere kommt. So wird selbst dem Musiker vom Fach auch manches wirklich Lächerliche doch nicht eher lächerlich, bis er sich ordentlich in das Werk hineinstudirt, z. B. in eine Menge solcher modificirter Ungereimtheiten in Hillers, Dittersdorfs, selbst Mozarts Opern. Handgreiflicher, aber eben deshalb nicht schöner, finden wir sie bei Meyerbeer, Auber, Donizetti u. A. Eben so steigt der Reiz des Lächerlichen, wenn es sich in seiner Art durch Consequenz immer bestimmter und doch immer wie neu entwickelt, z. B. in den Narrheiten Leporello's im „Don Juan". Die Consequenz ist dann gleichsam eine doppelte und in dieser Verdoppelung permanente Ungereimtheit. Aber auch dann muß sie uns in neuen Situationen überraschen. Ohne neue Ueberraschungen irgend einer Art dauert der Reiz des Lächerlichen nur so lange, als die physische Vibration. Wiederholungen ein und Desselben werden da mehr als irgendwo langweilig; übrigens trägt auch, neben der künstlerischen Bildung, die innere Stimmung des Hörers oder Schauers Viel dazu bei, ob Etwas mehr oder weniger lächerlich erscheint. Bei dem Einen ist der schwächste Schimmer von Widersinnigkeit schon hinreichend, das physische Sensorium innerlich aufzukitzeln; bei dem Andern gehört eine weit stärkere Dosis dazu. So Viel schien uns nöthig, hier vom Lächerlichen

überhaupt zu sagen, und theils auch zum näheren Verständniß dessen, was wir über das Komische in der Musik unter seinem bereits citirten Artikel beibrachten. Lese man daher auch das Weitere in diesem Aufsatze nach. Aus dem Unterschiede, der zwischen dem Komischen und Lächerlichen stattfindet, geht nun auch hervor, daß man sich für Jenes ganz anders interessirt als für Dieses, das deshalb auch wohl das gemeine Lächerliche heißt. Beim Eindruck dieses gemeinen Lächerlichen ist es blos der physische Reiz des Lachens, was uns unmittelbar erfreut. So lacht man bei guter Laune wohl ein Mal über einen Meyerbeer'schen Teufelschor, ein Strauß'sches Quodlibet und dergl.; aber das Komische ist eine Modification des Witzigen und Sinnreichen, die bei Genügung des guten Geschmacks selbst schön werden kann, und das Wohlgefallen, mit dem wir dabei verweilen, ist ästhetisch und daher dauernd. Das Komische steht demnach in der Kunst weit über dem blos Lächerlichen, obschon es dies — wie bereits bemerkt — als einen wesentlichen Theil stets in sich schließt. Dr. Sch.

Lachner, Franz, K. Baierischer Hofcapellmeister zu München, wurde geboren 1804 zu Krain, einem kleinen Städtchen im Königreiche Baiern. Sein Vater war Organist daselbst, ein großer Musikfreund, weshalb derselbe denn auch Alles anwandte, in seinen Kindern frühzeitig Neigung zur Musik und wenn Talent dazu in ihnen vorhanden seyn sollte, besonders dies zu wecken. Letzteres war bei unserm Franz in einem selten hohen Grade der Fall. Lernten auch seine beiden Brüder ganz artig Clavier und Violine spielen, so war das doch keineswegs in Anschlag zu bringen gegen die überraschend großen Fortschritte, welche er in kurzer Zeit auf den genannten Instrumenten machte. Natürlich war dem Vater bei solchen Verhältnissen auch besonders an seiner möglichst sorgfältigen und schnellen Ausbildung Viel gelegen. Er schickte den Knaben zu dem Zwecke zuerst nach Neuburg an der Donau, und dann nach München, wo Winter sein Lehrer wurde. Der eigentliche Vollender seiner musikalischen Bildung war indeß wohl Eisenhofer, dem er unstreitig hinsichtlich der ächt künstlerischen Richtung, welche sein Talent genommen hat, und hinsichtlich der Kraft, womit er sich in dem eigentlichen Kunstleben zu bewegen weiß, das Meiste verdankt. Wir stützen diese Behauptung zunächst auf L's Liedercomposition, in der wir Eisenhofers Art zu singen (wenn wir uns so ausdrücken dürfen) aufs Ueberraschendste wiederfinden. Diese Bemerkung jedoch nur erst nebenbei, kehren wir zur weitern Lebensgeschichte unsers Künstlers zurück. Unterrichtet zwar schon in den Grundsätzen der Compositionslehre, überhaupt vertraut mit dem ganzen Wesen der eigentlichen Tonkunst und auch nicht unbekannt mehr mit den klassischen Werken älterer und neuerer Zeit, drängte ihn, wie schon so manchen Andern, ein sehnliches Verlangen nach noch höherer Ausbildung und so recht innigster Einweihung in den liebgewonnenen Künstlerberuf nach Wien, einer Stadt, die nicht mit Unrecht zwar, jedoch oft auch mit zu hoher Werthschätzung von den meisten unserer jungen Künstler für den eigentlichen Musensitz gehalten wird, von dem sie hoffen, wie die Maler von Rom, daß ihnen da ungesucht jene Alles überwältigende Schöpfungskraft zuströmen wird. L. fand sich nicht ganz getäuscht in seiner Hoffnung; im Umgange mit den berühmtesten Meistern unserer Zeit, die damals in Wien lebten, wie einem Abbé Stadler u. A. sah er das Herrlichste vor seinem Seelenblicke sich entfalten, und, was besonders vortheilhaft für den Jüngling seyn mußte, gewann die Ueberzeugung, daß ihm noch Viel zu thun übrig sey, wenn er jenes hohe schöne Ziel in dem Adlerfluge erreichen wolle, mit welchem er, dasselbe selbst sich

weit aussteckend, bisher die steile Künstlerbahn durchzogen hatte. Mit kühner Arbeitslust ging er ans Werk, studirte was die theoretische und praktische Literatur auf dem Platze nur Meisterhaftes ihm darbot und suchte mit einer seltenen Urtheilskraft und geläutertem Kunstgeschmacke überall zu gewinnen, wo irgend nur sich Etwas fand, was sein Verlangen befriedigen konnte, und bald auch verbreitete sich in der künstlerreichen Kaiserstadt sein Name und sein Ruf sowohl als trefflicher Virtuos auf verschiedenen Instrumenten, namentlich dem Claviere, der Orgel und Violine, wie als genialer Componist, überhaupt vielgebildeter Künstler, was Viel sagen will und dem gewiß als sicherster Beweis gilt von L's eminentem Talente, der da weiß, wie schwer es gewöhnlich jungen Künstlern gemacht wird, in dem Kreise, den sie ihre Welt nennen, bekannt und angesehen zu werden und ihren Werken, insonderheit hier, theilnehmenden Eingang zu verschaffen. Mit dreißig Competenten concurrirte er um die Organistenstelle an der evangelischen Kirche zu Wien; auch wenn des verstorbenen Abbé Stadlers gewichtige Empfehlung ihm nicht zur Seite gestanden hätte, wie es indeß der Fall war, würde seine Kunst den Sieg davon getragen haben. Er ward Organist; jedoch für nicht lange Zeit, da des umsichtigen Impressario Barbaja's Blicke bald auf ihn geleitet werden mußten. Derselbe trug ihm nämlich kurz darauf die Capellmeisterstelle an dem Kärnthnerthor-Theater an. Aber auch von hier ward er schon 1834 als Großherzoglicher Hofcapellmeister nach Mannheim wieder abberufen. Sein Empfang daselbst war von der Auszeichnung und jener hohen Achtung begleitet, wie sie die gebildete Welt dem Künstler, zu welchem L. sich bereits sowohl als Operndirector, wie als Componist und Virtuos aufgeschwungen hatte, stets zu Theil werden läßt. Seinerseits feierte er seinen Antritt dort mit der Aufführung einer dritten neuen Sinfonie, der Vorläuferin jener großen Sinfonia passionata, welche bekanntlich 1835—36 in Wien vor einem ausgewählten Richteramte den gesetzten Preis gewann. Leider sind wir in diesem Augenblicke noch nicht im Stande, ein eigenes Urtheil über diese Sinfonie zu fällen, da dieselbe zwar unter der Presse, jedoch noch nicht in der Oeffentlichkeit sich befindet, und müssen daher den Verlangenden in solcher Beziehung auf die verschiedenen Nachrichten verweisen, welche von Wien aus, wo sie in dem Concert spirituell zur Aufführung kam, durch Zeitschriften darüber verbreitet wurden. Noch vor Vollendung dieser Preis-Sinfonie erhielt L. den Ruf als K. Hofcapellmeister nach München. Sein Nachfolger in Mannheim ward sein Bruder (der zweite Bruder, Ignaz, steht als Musikdirector am Stuttgarter Theater). — Fügen wir dieser kurzen Lebensgeschichte L.'s nun auch noch ein kurzgefaßtes Urtheil über seine bis dahin bekannt gewordenen Compositionen bei. Das Wiener Publikum ist das einzige, dem sie ziemlich alle zu Gehör kamen. Bei ihm jedoch stehen sie auch sämmtlich noch in dem frischesten und schönsten Angedenken. Seine Oratorien: „die vier Menschenalter" (Text von Seidl) und „Moses" (Text von Bauernfeld), welche mehrere Male aufgeführt wurden, sind von dortaus in ziemlich allen gelesenen Zeitschriften aufs Ausführlichste analysirt und gewürdigt worden. Können wir uns nun auch dem Urtheile, daß sie Mozarts und Beethovens Werken gleichkräftig zur Seite stehen, nicht unbedingt anschließen, so müssen wir auf der andern Seite jedoch zugeben, daß sie zu den bessern und wohl besten Werken ihrer Art gehören, welche in neuester Zeit von deutschen Tondichtern ins Leben gerufen wurden. Hinsichtlich derjenigen kirchl. dramatischen Haltung, durch welche ein Oratorium, streng zur Seite der Oper, sich dennoch von dieser

genau unterscheidet, geht ihnen zwar noch Manches ab. Indeß treten sie auch wieder nicht zu weit über die Gränzen des eigentlich kirchlichen Styles hinaus und halten sich mit geschickter Verwendung der darstellenden Mittel da, wo wir den Kirchen-Compositionen jetziger Componisten gewöhnlich erst zu begegnen pflegen, d. h. auf dem Punkte, wo die freie Wahrheit, die wir in der Kunst das freie Schaffen des Genies nennen, gewissermaßen zurückschreckt vor der Charakterlosigkeit, die sich bildet im unkünstlerischen Vergreifen der sowohl quantitativen als qualitativen Mittel. Die Encyklopädie läßt uns nicht Raum genug, hier die, dem Verständigen übrigens sonnenklare Bedeutung dieser kurzen Worte ausführlich zu geben. Sie gelten aber nach unserer innersten Ueberzeugung auch von L.'s Sinfonien. Die erste in Es, die zweite in F (die dritte ist uns unbekannt), zeichnen sich durch eine originelle Instrumentation, durch lieblichen Gesang und eine in der That imponirende harmonische Haltung aus; allein jene Einigkeit, welche auch in der größten Mannigfaltigkeit hervortreten muß, wenn diese wahrhaft schön seyn soll; jene Ganzheit, durch welche die mannigfaltigsten und in sich verschiedensten Einzelnheiten zu solcher Klarheit des Ausdrucks erhoben werden, auf welcher allein nur die wirkende Macht des Eindrucks beruht, — das Festhalten an dem einen Gefühle und an der einen Idee bei dem weitesten Durchlaufe ihres Associationskreises vermissen wir dennoch in ihnen, und das ist es doch eben, wodurch das durch Studium ausgebildete Genie des Tondichters sich offenbart, und dies scheint uns denn auch hauptsächlich nur das zu seyn, welches diejenigen Kritiker, welche tadelnd sich über seine vorerwähnte Preissinfonie ausließen, (vielleicht nur desselben sich nicht klar bewußt und verleitet durch die mancherlei Mystificationen, welche sich über dieses Werk verbreiten wollten), darin oder daran nicht fanden. Auf solch' hohem Punkte des Urtheils nun einmal stehend (auf welchen wir — nebenbei bemerkt — gerade wegen des schon eingestandenen hohen Werths der betrachteten größeren Werke L's treten zu müssen glaubten), möchten wir unserer Seits einen größeren künstlerischen Werth den kleineren, sowohl Instrumental- als Vocalsachen unsers Meisters zusprechen. Sie bestehen in Trios, Quatuors, Quintuors, Liedern u. s. w. und sind in der That eines modernen Mozarts nicht unwürdig. Unter den Liedern erwähnen wir z. B. nur „das Waldvöglein", das in Oestreich ziemlich in Aller Mund ist und das Andenken an Lachner dort vielleicht für alle Zeiten bewahren wird; unter den kunstverwandten Sängern nicht minder die Cavatine in Es, welche er in „Fra Diavolo" einlegte u. welche wahrlich durch Zartheit und Wahrheit des Ausdrucks jene ganze französische Oper überragt. Zwei Opern, welche L. componirte, wurden von der Administration des Kärnthnerthor-Theaters angekauft, aber unsers Wissens bis jetzt nicht aufgeführt, weshalb wir denn auch hier keine Rücksicht darauf nehmen konnten. Und so scheiden wir von unserem Meister mit dem herzlichsten Wunsche, daß die deutsche Kraft und der wirklich deutsche Charakter, worin seine Muse bisher sich zeigte, nicht erschlaffen, oder zu der Verzerrtheit ausarten möge, zu welcher mancherlei die Schwachheit bethörende Einflüsse von Außen schon die Talente mehrerer unserer gefeiertsten Componisten durch gewinnsüchtige Vielschreiberei führte. Dr. Sch.

Lachnith, Anton, beliebter Musiklehrer, Componist und Virtuos auf dem Pianoforte in Paris, zu Ende des 18ten und zu Anfang des 19ten Jahrhunderts. Er war aus Prag gebürtig und in seiner Jugend ein ausgezeichneter Virtuos auf der Trompete, wurde jedoch auch schon damals unter die guten Violin- und Clavierspieler gezählt. Ums Jahr 1775 trat

er als Kammermusikus in die Dienste des Herzogs von Pfalz-Zweibrücken und widmete hier seine Zeit hauptsächlich dem Studium eines höheren Clavierspiels, so wie der Composition. Um 1790 wandte er sich nach Paris, wo er als Musiklehrer bald reichlich beschäftigt war, durch seine aus Mozarts Opern: die Zauberflöte, Figaros Hochzeit, Don Juan und Titus zusammengestoppeltes und aus deren Verstümmelung entstandenes Werk, welches er les Mystères d'Isis nannte und 1800 aufs Theater brachte, seinen bisher genossenen guten Ruf jedoch bedeutend schmälerte. Das Stück gefiel indeß der Menge und brachte ihm an 8000 Livres ein, aber desto erbitterter waren hierüber die ächten Musikverständigen und Verehrer Mozarts, welche Bonmots auf Lachnith regnen ließen, indem sie z. B. sein Machwerk les Mysères d'ici betitelten. Er starb in Paris ums Jahr 1825 als ein alter Mann. Außer einem von ihm und L. Adam gemeinschaftlich bearbeiteten Lehrbuche der Applikatur auf dem Pianoforte, welchem das Conservatorium der Musik in Paris den Vorzug zuerkannte, daß die Zöglinge dieses Instituts darnach unterrichtet werden sollten, und welches 1798 bei Sieber in Paris heraus kam, hat Lachnith, meistens in Paris, 20 Werke von seinen Compositionen stechen lassen, die zu ihrer Zeit zu den Modeartikeln in der Musik gehörten, und in einer concertirenden Sinfonie für Pianoforte und Violine mit Begleitung des Orchesters, 18 Sinfonien für volles Orchester, 6 Concerte für Pianoforte mit Orchester, 6 Quartetts für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, 6 Trios für 2 Violinen und Violoncell, 21 Sonaten für Pianoforte und Violine, 3 Sonaten für Harfe und Violine und in einer bedeutenden Anzahl von Studien, Uebungsstücken, Präludien, kleinen Arien, Variationen und dergl. für das Clavier oder Pianoforte bestehen. Auch hat er um 1799 die komische Oper: „le Fils dénaturé" (der unnatürliche Sohn) in Musik gesetzt. v. Wzrd.

Lacodre, genannt **Blin**, war der berühmte Organist an der Kirche Notre-Dame zu Paris. Er war noch ein Schüler vom Abbé Roze, der damals als Musikmeister bei der Stiftung der Innocens angestellt war, in welcher Lacodre erzogen wurde. Er starb zu Paris am 9. Febr. 1835 im 77sten Jahre seines Lebens. Mehr über ihn werden wir vielleicht im Nachtrage zu diesem Werke berichten können.

Lacroix, Anton, Violinvirtuos und Componist für sein Instrument, wurde geboren zu Remberdilles bei Nancy 1765 und starb als Musikdirector zu Lübeck 1812. Er fing früh an, Musik zu studiren, und die Composition namentlich unter Lorenziti. Schon in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts galt er in ganz Frankreich für einen der ersten Violinvirtuosen; er hatte sich damals in Paris habilitirt; die vorletzten Revolutionsunruhen daselbst aber nöthigten mit so vielen Anderen auch ihn, sein Vaterland, in welchem er Anerkennung und Bewunderung in so reichem Maaße gefunden hatte, zu verlassen und nach Deutschland sich zu flüchten. 1794 war er einige Zeit in Bremen, beschäftigte sich mit Concertgeben, wobei er sich als ein angenehmer, fertiger und feuriger Violinspieler in französischer Manier zeigte, u. mit Componiren. Die meisten seiner Concerte, Quartette, Duette, Terzette, Sinfonien rc. fallen in jene Zeit. Sie fanden vielen Beifall, besonders um ihrer Originalität und steten Neuheit willen, die wirklich auch zu bewundern sind bei einer Vielschreiberei, wie L. sie damals um des Brodes willen entwickeln mußte. Nirgends findet man leere Wiederholungen. 1795 trat er eine größere Reise durch Deutschland, Dänemark rc. an, die den glücklichsten Erfolg hatte. Bis 1798 hatte er die Reise vollendet, und er nahm nun seinen Wohnsitz in

Lübeck, wiederum sich mit Concert- und Unterrichtgeben und mit Componiren beschäftigend, bis er 1800 daselbst als Musikdirector unter den annehmlichsten Bedingungen angestellt ward. Diejenigen seiner Werke, die in diese letzte Periode fallen, bestehen meistens in Sonaten für Clavier und Violine, Violin-Variationen und Violinduetten. Die Menge seiner Arbeiten brachte ihn endlich auch auf den Gedanken, eine Musikalienhandlung anzulegen, und 1803 realisirte er denselben auch, doch nur als Nebensache, und ohne den mindesten Nachtheil auf sein eigentlichstes Künstlerleben, das ihm eine doppelt angenehme Stellung auch in der bürgerlichen Gesellschaft verschaffte, da er mit gediegenern Kenntnissen zugleich den liebenswürdigsten Charakter verband. Der in Paris lebende berühmte Schriftsteller Paul Lacroix (pseudonym P. L. Jacob Bibliophile) ist seines Bruders und nicht sein eigener Sohn, wie an einigen Orten gesagt wird, auch schlechterdings nicht der Verfasser irgend einer Composition, die unter dem Namen Lacroix noch jetzt circulirt. D.

Lade, sagt man zuweilen auch kurzweg nur statt Windlade. S. dies. Artikel.

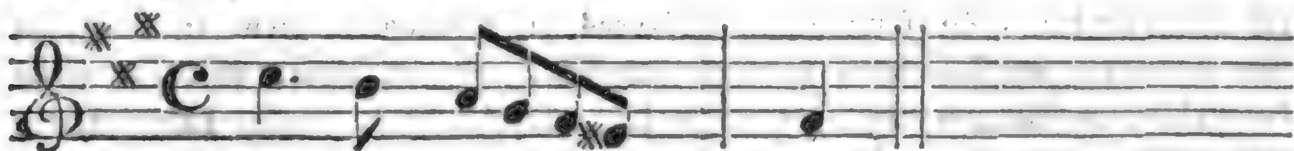
Ladengitter, s. Canzellenwand.

Ladenklappen oder Ladenventile, s. Hauptventil.

Ladurner. Von dieser musikalischen Familie aus Tyrol hat der fleißige Gerber in seinem neuen Lexicon der Tonkünstler einiges Wenige, mit Unrichtigem vermischt und selbst das Wahre nicht genau, bekannt gemacht. Die Leipz. allgem. musikal. Zeitung 1835 und 1836 brachte zum ersten Male bestimmte, aus den ersten Quellen selbst geschöpfte Nachrichten, die wir unterdessen noch ergänzt u. auf das Sorgfältigste von allen Seiten her in genügende Ordnung gebracht haben. — Der Vater, Franz Xaver L., war Organist zu Aldein, unweit Botzen und wurde um das Jahr 1767 als Schullehrer und Organist nach Algund, bei Meran, versetzt, welche Aemter er bis an seinen Tod 1782 verwaltete. Sein ältester Sohn, Ignaz Anton Franz Xaver L., wurde 1766 am 1. Aug. zu Aldein geb., und kam 1776 in die Gymnasialschule zu Benedictbayern, wo er bereits einige Compositionsversuche machte. Nach dem Tode des Vaters 1782 mußte er einstweilen zur Unterstützung der Mutter beide Dienste zu Algund verwalten. Nachdem er von seinem zweiten Bruder in Verwaltung der Aemter abgelöst worden war, ging er 1784 nach München, studirte daselbst Rhetorik und bildete sich in der Musik aus. Bald darauf reiste er mit einer deutschen Gräfin von Heimhausen, welche eine treffliche Clavierspielerin war und sich eben in Proceßangelegenheiten zu München aufhielt, nach Longeville in der Champagne, einem Lustschlosse derselben. Von hier verfügte er sich nach Paris, nachdem sein jüngster Bruder, Augustin, geb. am 28. Aug. 1773, von der Gräfin an seine Stelle genommen worden war. Dieser jüngste mußte sich 1790 der Revolution wegen aus Frankreich entfernen, studirte darauf in München, starb aber schon 1794, als ein sehr talentvoller, besonders im Französischen, Englischen und Italienischen sehr gebildeter Jüngling. Ignaz Anton L. hatte bereits in Paris sein Glück gemacht als geschickter Musiklehrer und als Componist. Sein Bildniß wurde schon 1790 dort in Kupfer gestochen, wovon wir eine gute Abzeichnung in Händen haben. Leider vergaß er dort sein Vaterland und die Seinen gänzlich und hat seit dem Jahre 1784 auch nicht eine Sylbe von sich hören lassen. Aus seinen Werken und dem angeführten Kupferstiche ersahen seine Freunde, daß es ihm in Paris wohl ging. Es sind von ihm gegen 20 Hefte,

meist Arbeiten für das Pianoforte, gestochen worden. Bei Nadermann sind 12 Werke erschienen. In dem Handbuche der musikal. Literatur von C. F. Whistling sind mehrere bis op. 18 angegeben worden. Gerber gedenkt noch eines S. Ladorner, unter dessen Namen in Paris 1798 herausgegeben wurden: III gr. Sonates avec la Charge de Cavalerie pr. Clav. op. 4. Diese Sonaten stimmen zwar mit dem 4ten Werke Ign. Ladurner's nicht überein. Allein man weiß, wie viele Unordnungen in den Angaben der Zahlen der Werke vorkommen, und da es keinen Familiennamen Ladorner giebt, so muß eine Verwechselung der Opuszahl bei Gelegenheit einer zweiten Auflage vorgefallen, oder das Werk kann nicht erst 1798 gedruckt worden seyn, weil L. damals schon mehr veröffentlicht hatte. Das S. kann sehr leicht aus einem undeutlichen J. entstanden seyn. Wir nehmen also unsere frühere Meinung, als sei S. Ladorner ein anderer, unbekannt gebliebener Componist, zurück. Als Clavierspieler mag J. für seine Zeit recht brav gewesen seyn, seine Compositionen gehören zu den besseren. Er hat auch 2 Opern geschrieben, von denen wir nichts, als den Namen kennen: Les vieux Foux, Operette; und Venzel ou le Magistrat du peuple, 1793. In den letzten Zeiten wird seiner nicht mehr gedacht, wahrscheinlich ist er gestorben, ohne daß man ihm ein schriftliches Denkmal setzte, oder er hat sich zurückgezogen, so daß er wenigstens für die Kunst todt ist. — Joseph Aloys L., wurde geb. zu Algund den 7. März 1769 (die Angaben sind aus den Kirchenbüchern gezogen), studirte durch Verwendung seines Onkels Innocenz L., Professors und Pfarres zu Benedictbayern (st. 1806) in dem dortigen wohlthätigen Benedictinerstift, wo er unter Anderm auch Unterricht im Singen und Clavierspielen erhielt. Seit seinem 14ten Jahre verwaltete er zur Unterstützung seiner verwittweten Mutter beide Aemter seines seel. Vaters 9 Jahre lang. Bei allen Geschäften vergrößerte er nicht nur seine musikalischen Fertigkeiten, sondern half sich auch durch angestrengten Fleiß in der lateinischen Sprache weiter. Im Clavier waren Clementi's Werke seine Hauptlehrer. Nachdem er zur Unterstützung der Mutter eine andere Vorsorge getroffen hatte, begab er sich 1792 nach München, wo er im Churfürstl. Lyceum die Wohlthat genoß, innerhalb 7 Jahren die rhetorischen, philosophischen und theologischen Lehrcurse zu vollenden, mit einem Fleiße und Fortgange, worüber die in unsern Händen sich befindenden Zeugnisse von Gelas Gail und P. Vincent Grösböck das Rühmlichste aussagen. Dabei verschafften ihm seine Fertigkeiten in der Musik, namentlich im Clavierspiele, durch Unterricht die Mittel zum Fortkommen. In seinem letzten theologischen Studienjahre 1798 genoß er ein halbes Jahr lang den Unterricht im Contrapunkte (nach dem Gradus ad Parnassum von Fux) von Herrn Joseph Gratz, dessen gründlichen Unterricht er nicht dankbar genug rühmen kann. Seit dem 11. Nov. 1798 befindet er sich zu Brixen als arbeitendes Mitglied des K. B. Consistorialpersonals, ehedem als Secretair, auch einige Jahre lang als Registrator und Archivar, nun seit 1816 als Consistorialrath und Hofkaplan. Zum Weltpriester wurde er am 9ten März 1799 ordinirt. Obgleich ihm seine wichtigen Berufsgeschäfte nur wenige Zeit zu musikalischen Arbeiten übrig ließen, so hat er dennoch fortwährend mit Liebe und Eifer an der Tonkunst gehangen, sie praktisch in seinen Freistunden weiter gebildet und zu seiner Privatunterhaltung nicht wenige Compositionen ausgearbeitet, von denen wir die im Drucke erschienenen, so weit wir sie kennen, nennen wollen. Da er sich stets mit der löblichsten Bereitwilligkeit jedes Talentes, was ihm bekannt wird, annimmt, so hat er auch nicht Wenige unentgeltlich in der Musik unterrichtet und

auch zu diesem Zwecke Mehreres geschrieben und in Druck gegeben. Erlaubt es ihm einmal seine Zeit, so beschäftigt er sich mit Vergnügen mit Ausarbeitungen über Gegenstände der Harmonielehre, deren mehrere vollendet, die meisten als Entwürfe im Manuscript ruhen. Auch hat er sich stets als thätiger Freund und Förderer des nützlichen Musikvereins in Insbruck erwiesen. Sein Bildniß ist lithographirt erschienen. Er wirkt noch zum Segen. Von seinen Compositionen sind Psalmen, Litaneien, Te Deum, Stabat mater, eine Gelegenheits-Cantate, Fugen ꝛc. zu nennen. Von seinen gedruckten Werken führen wir an: 1) 16 Variationen über ein Pastoralthema (G-Dur) mit Einleitung und fugirter Fantasie für das Pianoforte. 2) 16 Variationen über einen Wiener Walzer ꝛc. 3) 52 kurze Cadenzen mit variirter Modulation über ein einfaches Accordenthema durch alle 24 Tonarten zur nützlichen und angenehmen Uebung für fortschreitende Clavierspieler. 4) Fantasie in C, absichtlich für fortschreitende Schüler ꝛc. 5) Ecce Sacerdos magnus, vierstimmiger Gesang, als Graduale und Offertorium (sämmtlich gedruckt bei Falter u. S. in München). 6) Fantasie pour le Clavecin (Des-Dur und Cis-Moll) gedruckt bei Schott in Mainz. Diese Fantasie wird im Handbuche der musikal. Literatur fälschlich seinem Bruder, dem Pariser, zugeschrieben. 7) Rondo all' Anglaise, ein aufheiterndes Uebungsstück für fortschreitende Clavierspieler mit Bezeichnung des Fingersatzes. 8) Fantasie, Fuge und Sonate über das Thema einer Fuge von G. F. Händel in Fis-Moll.



Dazu sind noch neuerlichst mehrere Ausgaben gekommen, sämmtlich bei Falter und S. in München, die wir aber noch nicht in den Händen haben. Dagegen besitzen wir mehrere Manuscripte seiner Compositionen, als ein Ave Maria, vierstimmig ohne Instrumente; O solutaris hostia, vierstimmig; der 94. Psalm: Venite, adoremus eum, für 4 Singstimmen mit Orgelbegleitung ꝛc. Möge der vielthätige Geistliche und Förderer der Kunst noch lange in Segen wirken! G. W. Fink.

Laegel, Joh. Gottlieb, geb. am 13. Dec. 1777 in Flößberg bei Borna, seit 1815 Kantor und Musikdirector in Gera. Von seinem Vater, einem unbemittelten Dorfmusikus, und dem Schullehrer des Orts empfing der Knabe nur spärlichen Unterricht im Clavier- und Violinspiele. Besseres gab ein in der Nähe angestellter Schulmann, Namens Titel, welcher als ehemaliger Dresdner Kreuzschüler, unter Homilius gebildet, ihn in den Schulkenntnissen und in der Musik so weit führte, daß er im 16. Jahre in die 3te Classe des Gymnasiums zu Altenburg eintreten und zugleich als Mitglied des Singchors, dessen Präfect er späterhin wurde, unter dem tüchtigen Kantor Krebs, einem Sohne des berühmten Orgelspielers, in der Musik sich fortbilden konnte. Etwas ermüdet und abgeschreckt durch die Einseitigkeit jenes gelernten Musikers, der immer nur eigene Compositionen aufführen ließ, wurde L. durch das Erscheinen der Seconda'schen Schauspielergesellschaft in Altenburg, welche ihn zuerst mit Mozart'schen Opern bekannt machte, zu neuer Lust und Liebe für die Musik erweckt, die er, obgleich sich dem Wunsche des Vaters gemäß zunächst zum Studium der Theologie vorbereitend, mit vorzüglichem Fleiße im Violin- und Clavierspiele fortübte. Für seine Ausbildung im Orgelspiele wirkte sehr ersprießlich die nähere Verbindung mit dem Hoforganisten Krebs, Bruder des

Kantors, dessen Anleitung und Vorbild ihn bald so weit führte, daß er beim Nachmittagsgottesdienste fast regelmäßig des Meisters Stelle vertreten konnte und dadurch den Grund zu seiner nachmaligen gediegenen Fertigkeit auf jenem Instrumente legte. Sein sich in solcher Weise, wiewohl ohne eigentliche regelmäßige Musiklehre, nach mehreren Seiten hin schnell entwickelndes Talent, das sich dann und wann auch in Concerten, im Solospiel auf der Violine und dem Pianoforte Anerkennung erwarb, gewann dem jungen Manne immer mehr und mehr die Gunst angesehener Musikfreunde, deren Wohlwollen ihm den Aufenthalt auf dem Gymnasium vielfach erleichterte und zuletzt so angenehm machte, daß auch spätere Jahre die dort empfangenen freundlichen Eindrücke nicht zu verlöschen vermochten. Reif geworden für die Universität war er eben im Begriff, nach Leipzig zu gehen, als sich ihm in dem vakant gewordenen Kantorate zu Weyda im Voigtlande eine Aussicht auf alsbaldige feste Anstellung eröffnete, welche er um so mehr ergreifen zu müssen glaubte, je weniger er auf Unterstützung vom Eltern-Hause rechnen konnte und je ungünstiger damals die Aussichten für junge Theologen waren. So trat er denn wirklich im Sommer 1800, nach wohlbestandenem Examen vor dem Consistorium zu Leipzig, jene Stelle an und begann alsbald in dem neuen Wirkungskreise eine Thätigkeit zu entwickeln, welche in der That außerordentlich genannt zu werden verdient. Bald hatte er sich, selbst ein tüchtiger Tenorist, durch die unermüdlichsten Anstrengungen einen stattlichen Singchor und aus den Leuten des Stadtmusikus und zahlreichen Dilettanten ein brauchbares Orchester herangebildet, und freundlich berathen von seinem Gönner, dem Superint. und nachmaligen Consistorialrathe M. Geithner, einem durch langen Aufenthalt in Dresden trefflich gebildeten Musikfreunde, unternahm er unter Zuziehung fremder Musiker bereits im Jahre 1801 die Aufführung der damals noch ganz neuen Schöpfung von Haydn. Durch den glücklichen Ausgang dieses, in der damaligen Zeit an einem so kleinen Orte fast überkühnen Wagnisses begründete er sich einen Ruf in der Umgegend, der sich späterhin immer im Steigen erhielt. Seine Kirchenmusik — jeder Sonntag brachte seine Cantate und an den hohen Festtagen fanden gewöhnlich drei Aufführungen statt — wurde bald weit und breit in der Umgegend die vorzüglichste. Dabei leitete L. regelmäßig statthabende Instrumentalübungen im Hause des Baron von Wilcke (auf Liebsdorf bei Weyda), eines Kunstenthusiasten, dessen Lieberalität keine Gränzen kannte, bei welchen dieser selbst, bald als Flötist, bald als Kontrabassist, eifrig mitwirkte, stets bereit zum Ankauf neuer Musikalien und verbesserter Tonwerkzeuge, so wie zur Herbeiziehung und Belohnung fremder Künstler, von welchen manche Berühmte sonst wohl schwerlich die kleine Landstadt berührt haben möchten. Diese Vorübungen setzten L. in den Stand, regelmäßige Winterconcerte zu veranstalten, welche, stets die neuesten und besten Erscheinungen im Fache der Instrumental- und Vocalmusik darbietend, sich eine lange Reihe von Jahren hindurch eines sehr zahlreichen Besuchs, selbst aus der entfernteren Umgegend her, zu erfreuen hatten und nach allen Seiten hin den Sinn für Musik und die musikalische Bildung kräftig förderten. Ein Tagesbericht aus Lägels damaligem Leben gegriffen, möge eine ausführlichere Schilderung seiner Thätigkeit vertreten. Referent kam als Lägels Schüler gewöhnlich im Sommer früh 6 Uhr in dessen Haus zum Privatunterrichte und fand gewöhnlich den Lehrer schon in voller Arbeit, denn in den frühen Morgenstunden wurde studirt, componirt, copirt und das Stimmenausschreiben besorgt. Um 7 Uhr begann der 3stündige Classenunterricht, auf

welchen bis 12 Uhr abermals verschiedene Privatstunden folgten. Das frugale Mittagsmahl dauerte wenige Minuten, denn von 12 bis 1 Uhr mußte die Singstunde für den Singechor gegeben werden. An die nun folgenden 2 Classenstunden schlossen sich dann wieder zahlreiche Privatstunden oder die musikalischen Uebungen in Liebsdorf oder andere auf einem anderen fast 2 Stunden weit entfernten Rittergute an, von welchem letzten L. oft erst in der Abenddämmerung zurückkehrend, nun noch zuweilen Proben für die Concerte oder größere Aufführungen abhielt, so daß er nicht selten von Morgens 5 Uhr bis Abends um 10 Uhr in ununterbrochener Thätigkeit begriffen war, und selbst eine eisenfeste Gesundheit jedenfalls dem rastlosen Streben des hitzigen Feuergeistes hätte erliegen müssen, wenn nicht eben jene Fußwanderungen durch die romantischen Thäler des Auma-, Elster- und Weydaflusses ihn körperlich kräftig und geistig frisch und heiter erhalten hätten. Doch begreift Referent auch heute noch nicht, wie es dem damals ganz außerordentlich überlästigen Manne, der sich dabei öfter in größere, musikal. festartige Unternehmungen stürzte, möglich war, größere Musikstücke zu componiren und sie, wie z. B. die Weihnachtscantate in den Druck zu geben. Nach 12jährigem, höchst verdienstvollem Wirken in Weyda, wo Lägels Name auch jetzt noch von der älteren Generation in liebevoller Erinnerung gefeiert wird, vertauschte er das dasige, kärglich dotirte Cantorat mit dem zu Eisenberg, von wo er nach 3jähriger Dienstzeit, während welcher er mehrmals größere Aufführungen in Gera leitete, in diese letzte Stadt in seine gegenwärtigen Aemter berufen wurde. Obgleich durch diese theils als Lehrer am Gymnasium, theils durch den Unterricht in der theoretischen Musik und im Orgelspiele am Schullehrerseminar, theils durch Leitung des Stadtsingchors, sowie durch Direction der Kirchenmusik und vielfachen Privatunterricht sehr beschäftigt, machte er sich doch auch hier vorzüglich durch die Begründung und unentgeltliche Leitung eines gegenwärtig an 130 Mitglieder zählenden Privatgesangvereins verdient, mit dessen Hülfe er jährlich die Aufführung eines oder mehrerer größerer Oratorien unternimmt, deren seit 50 Jahren wohl nur wenige erschienen sind, welche nicht L. in Weyda, Eisenberg und Gera z. Th. wiederholt und zwar in sehr gelungener Weise zu Gehör gebracht hätte. Dabei zeigte er sich stets bereit, jüngeren Componisten, die ihm ihre Werke zur Beurtheilung vorlegten, mit Rath und That an die Hand zu gehen und fremden in Gera auftretenden Künstlern allen ihm möglichen Vorschub zu thun, wodurch der Kreis seiner Freunde und Verehrer in der Nähe auch durch so manche im entfernteren Auslande vermehrt wurde. Von L.'s Compositionen, bestehend in Cantaten, Oratorien, Gesängen, Clavierstücken &c. deren Gesammtzahl sich auf 50 beläuft, sind bisher nur folgende erschienen: 1) drei 4händige Claviersonaten, nach Krommer'schen Instrumentalwerken bearbeitet. 2) Eine Weihnachtscantate: „das Heil ist nah" &c. 3) Sechs 4stimmige Gesänge für Singchöre. 4) Eine Ostercantate in Kalbitz's Archiv befindlich. 5) Cantate für das Himmelfahrtsfest „Er der Herr" &c. 6) Cantate für das Pfingstfest „Ach! was ist der Menschheit Loos" &c. Die letzen beiden, welche in kritischen Blättern eine sehr anerkennende Beurtheilung gefunden haben, bilden die ersten Stücke einer größeren, laut Ankündigung auf 8—10 Nummern berechneten Sammlung, welche, wenn die Fortsetzung dem Anfange entspricht, des Guten und Tüchtigen viel bieten wird. Aus den bisher vorliegenden Werken erhellt, daß L. als Componist durchaus einem reinen und edlen Geschmacke huldigt, der sich durch vieljähriges Studium klassischer Werke mit den feinen Regeln des Schönen

innig befreundet hat. Seine Gedanken, wenn auch nicht durch Genialität überraschend, sind stets gewählt: edel, klar, treffend und ansprechend. Seine Stimmführung ist fließend, sein Satz rein und frei von moderner Modulationswuth; seine Instrumentirung, von fleißigem Studium Mozartischer, Haydnscher und Schneiderscher Partituren Zeugniß gebend, ist stets dem Charakter der Tonwerkzeuge angemessen, innerlich bewegt, gut in einander greifend, und ohne Ueberladung, oft sehr effectvoll. Als Orchesterdirigent kann sich Lägel an Umsicht, Festigkeit und Gewandtheit leicht mit den besten messen. Nur zeigt er zu viele äußere Bewegung und Lebendigkeit. Ohne selbst, nach dem Begriffe der neueren Zeit, ein großer Clavierspieler zu seyn, ertheilt er doch auf diesem Instrumente gründlichen Unterricht. Von seinen Leistungen als Gesanglehrer hat seine, von ihm gebildete Tochter Elvira, eine Sängerin von ton= und umfangreicher Stimme, welche sich vorzüglich durch gemüthvollen Vortrag deutscher Compositionen im ernsteren genre auszeichnet, früherhin als Concertsängerin in Leipzig, und neuerdings bei mehreren großen Musikfesten ein rühmliches Zeugniß aufgestellt. Im Orgelspiele leuchtet er seinen Zöglingen als ein Künstler vor, der mit der Würde und dem Geiste jenes Instruments völlig vertraut ist. Daß L., was er bisher geleistet hat, bei unverkennbarem Talente, nur durch den ausdauerndsten Fleiß und bei einer streng geregelten Lebensweise zu leisten vermochte, geht aus dem Bisherigen von selbst hervor. Treten nun in dem Lebensbilde dieses fast ganz durch eigene Kraft und Thätigkeit aus einem dürftigen Familienkreise zu einem umfassenden Wirken emporgestiegenen Tonkünstlers, als besondere Züge noch die eines wohlwollenden, gesellig freundlichen, für alles Gute und Schöne auch außer seiner Kunst lebhaft empfänglichen, gefälligen und anspruchslosen Sinnes hervor, dessen auf einem frommen Grunde ruhende Heiterkeit, auch unter vielfachem Lebensdrucke stets sich gleichblieb, so hofft Referent wohl nicht mit Unrecht, daß es die Liebe und Verehrung, mit welcher es entworfen worden, auch auf den fremden Leser übertragen werde. K. Stein.

Laegel, Elvira, Sängerin, geb. um 1806 zu Weyda im Voigtlande. S. den vorigen Artikel.

Laeta, zwei Schwestern, Fulvia u. Melantho oder Nigella, Töchter des Julius Pomponius Laetus, lebten im 15ten Jahrhunderte und waren berühmt nicht nur als Dichterinnen, sondern auch als Sängerinnen und (nach damaliger Zeit) Virtuosinnen auf mehreren Instrumenten. In Boissardi Icon. viror. illustr. pag. 104 und 106 befinden sich ihre Bildnisse und Lobgedichte auf ihre Kunst.

Lafont, Carl Philipp, einer unserer ausgezeichnetsten Violinspieler und Componisten für sein Instrument. Er ist im Jahre 1781 zu Paris geboren. Den ersten Unterricht im Violinspiele erhielt er durch die Schwester des berühmten Violinspielers Bertheaume; da der Knabe ein ausgezeichnetes Talent zeigte, nahm sich Bertheaume selbst späterhin seiner an, und bald wurde Lafont sein Lieblingsschüler. Als er sich einigermaßen ausgebildet hatte, nahm ihn sein Lehrer mit auf eine Kunstreise durch Deutschland, wo er mehrmals mit demselben zusammen öffentlich spielte. Nachdem auf diese Weise 5 Jahre verflossen waren, kehrte er nach Frankreich zurück. Hier hatte damals Kreuzers glänzendes Violinspiel der Virtuosität auf diesem Instrumente eine ganz neue Richtung gegeben, indem derselbe namentlich die Forderungen an die Mechanik des Spiels ungemein gesteigert hatte. Lafont sah ein, daß er diesen Weg betreten müsse, und wurde 2 Jahre lang Kreuzer's Schüler. Dies war eine sehr glückliche Vorbereitung für

ihn, um die höheren Studien, welche er nach dieser Zeit bei Rode machte, wahrhaft mit Vortheil für sich benutzen zu können. Denn eine völlige Beherrschung der Schwierigkeiten des Instruments, so weit sie zu jener Zeit ausgebildet waren, gehörte unerläßlich dazu, um Rode's freie, großartige Behandlung desselben möglich zu machen. Er nahm nämlich förmlichen Unterricht bei Rode, welcher damals in jeder Beziehung der größte Violinspieler Europa's war, und es, was Styl, Vortrag und edlen Geschmack anlangt, wahrscheinlich auch noch jetzt seyn würde, wenn gleich die Technik des Instruments durch seine Nachfolge viel weiter gebildet worden ist. Alle diese Studien brachten denn Lafont auch wirklich auf die Höhe eines der ersten Virtuosen. Trotz der Lehrer, die er gehabt hatte, brach er sich doch eine eigenthümliche Bahn, und bildete sich seinen eigenen Styl aus. Er hatte nicht Kreuzer's glänzende Fertigkeit, nicht Baillot's kühnen Bogen, noch Rode's edle Erhabenheit, sondern es war mehr die Grazie des Instruments, welche er, ohne die anderen Eigenschaften ganz zu vernachlässigen, bis zum höchsten Grade ausbildete. So trat er eine Kunstreise durch Europa nach Petersburg an, auf welcher er überall den glänzendsten Beifall einärndtete. In Petersburg ernannte ihn der Kaiser Alexander zu seinem ersten Violinisten und Concertmeister: eine Stelle, welche früher Rode bekleidet hatte, und um die damals mehrere Andere, unter denen auch Louis Maurer, sich bewarben. L. blieb 6 Jahre in diesem Posten, alsdann kehrte er nach Paris zurück, jedoch nicht ohne zuvor fast in allen größeren Städten Deutschlands Concerte gegeben zu haben. Daselbst wurde er im Jahre 1815 zum ersten Violinisten in der K. Cammercapelle und späterhin zum ersten Accompagnisten der Herzogin von Berry ernannt. Vor seinem Aufenthalte in Rußland war er als erster Violinist in der Capelle der Kaiserin Josephine angestellt gewesen. Weniger bekannt als seine Laufbahn als Violinspieler ist es, daß er sich auch mehrere Jahre hindurch als Sänger, in welcher Kunst er der Schüler Garat's war, auf dem Theater Feydeau, und nicht ohne Beifall, hören ließ. Als Componist ist Lafont nur in sofern zu nennen, als er sehr vortheilhaft und mit Geschmack für sein Instrument geschrieben hat. Seine Lehrer in diesem Fache waren Navoigille der ältere und der berühmte Berton. Seine hauptsächlichsten Werke sind: 7 Concerte für die Violine mit Orchester; 8 Piecen Variationen für die Violine allein; 12 Nummern Variationen für die Violine und das Pianoforte, zu welchen er sich, nach der in Paris herrschenden Sitte, jedes Mal mit einem ausgezeichneten Pianofortespieler verband. Die beliebtesten Arbeiten dieser Art hat er mit Heinrich Herz zusammen geliefert, und unter diesen sind wiederum die auf die Romanze aus „Fra-Diavolo" am bekanntesten geworden, welche fast in allen Hauptstädten Europa's als ein stehendes Concertstück gebraucht wurden. Auch 2 Opern, welche aber gänzlich verloren gegangen sind, so daß wir auch die Titel derselben nicht mehr haben auffinden können, hat er componirt; die erste ist in Paris im Jahre 1803 (also eine Jugendarbeit), die andere in Petersburg auf dem Theater der Eremitage gegeben worden. Die Lust an Gesangscompositionen hat Lafont jedoch nicht verloren, denn er hat im Lauf der Zeit über 200 Romanzen in dem bekannten französischen Geschmack geschrieben. Künstlerische Triumphe und Auszeichnungen sind ihm in Frankreich, Deutschland, Rußland, England und Italien geworden. In letzterem Lande erfuhr er jedoch auch eine künstlerische Niederlage. Er hatte nämlich die Kühnheit, im Bewußtseyn seines Rufes und Talentes, zu Mailand im Theater della Scala mit Paganini in einem Doppelconcert aufzutreten, ohne diesen zuvor gehört zu haben. In der Probe maskirte

Paganini sein Spiel und deutete nur an, so viel nöthig war. In der Aufführung aber ließ er Lafont das erste Solo spielen, und beim zweiten copirte er ihn so mit allen seinen kleinen graziösen Künsten, daß man glaubte, denselben Spieler zum zweiten Male zu hören, und das Publikum, welches den Schalk Paganini wohl kannte, in ein fröhliches Lachen und Beifallrufen ausbrach, während Lafont in nicht geringe Verwirrung gerieth. Beim nächsten Solosatz nahm er daher seine Kräfte doppelt zusammen, und leistete das Höchste, was er vermochte. Nun aber raffte auch Paganini sich auf und zeigte seine wahre Gestalt, und besiegte natürlich den Nebenbuhler nach wenigen Strichen so vollkommen, daß dieser als weltkluger und gewandter Franzose schnell den besten Ausweg ergriff, sein Spiel unterbrach und ihm öffentlich die Violine zu Füßen legte, als Beweis, daß er einem solchen Talente nur huldigen, nicht mit ihm wetteifern könne. Hierauf brach das Publikum in ein stürmisches Beifalljauchzen aus, was jedoch trotz dem für Lafont nicht sehr erfreulich gewesen seyn muß, da er niemals in Frankreich von diesem Abenteuer gesprochen hat. Seit 1815 hat Lafont sein Domicil in Paris gehabt, und dasselbe nur temporär für einzelne Kunstreisen verlassen, deren er jedoch noch im Jahre 1833 eine nach dem westlichen Deutschland machte. Unangenehm ist der habsüchtige Charakter, den er bei solchen Gelegenheiten entwickelt. Wegen seiner künstlerischen Verdienste ist er Ritter der Ehrenlegion. st.

Lage. Dieses Wort kommt in der Musik in 3facher Beziehung vor. Einmal, wenn von Veränderung der Intervallenreihe der Accorde dergestalt die Rede ist, daß dadurch zwar der Grundaccord an sich, sein Toninbegriff, nicht verändert, seine Intervalle jedoch dermaßen höher oder tiefer gelegt werden, daß sie ein anderes als das ursprüngliche Verhältniß zu einander bilden. Je nach der Zahl der Intervalle, aus welchen ein Accord besteht, sind demnach auch seine Lagen verschieden. So hat der Dreiklang, als natürlichster Accord, 3 verschiedene Lagen. Man sehe den Art. Dreiklang. Der Septimenaccord muß natürlich 4 verschiedene Lagen haben, denn er besteht eigentlich aus 4 Intervallen: Prime (Octave), Terz, Quinte und Septime, und aus diesen verschiedenen Lagen entstehen denn auch 4, an sich zwar verwandte, aber dennoch unter sich verschiedene Accorde. Aus dem Septimenaccorde z. B. über C entsteht in der zweiten Lage, wo die Terz in den Baß kommt, der Quint-Sextenaccord; in der dritten Lage, wo die Quinte im Basse ist, der Terz-Quart-Sextenaccord, und in der vierten Lage der Secund-Quart-Sextenaccord. Man nennt diese verschiedenen Lagen der Accorde auch ihre Umkehrung. Daher ist denn auch unter diesem Artikel so wie unter den besonderen Artikeln der einzelnen Accorde weiter davon die Rede. — Das andere Mal, wo das Wort Lage vorkommt, ist es in Beziehung auf die Applicatur auf Geigeninstrumenten. Hier spricht man von erster, zweiter, dritter &c. Lage, und versteht darunter dasjenige Fortrücken der Finger, oder vielmehr diejenige Lage der linken Hand am Griffbrette, daß mit dem Zeigefinger der erste, zweite, dritte &c. Ton einer jeden Saite gegriffen wird, statt der zweite Ton auch mit dem zweiten, der dritte mit dem dritten Finger. Die erste Lage heißt auch wohl die natürliche, weil sie die durch die Natur der Sache gebotene ist. Wird z. B. auf der Quinte (e-Saite) der Violine der Ton f mit dem Zeigefinger gegriffen, so ist dies die erste Lage der Applicatur; rückt die Hand aber so weit vor, daß der erste Finger den Ton g greift, so ist dies die zweite Lage, und rückt sie noch weiter vor, so daß der erste Finger den Ton a greift, so ist dies die dritte Lage &c. Nothwendig wer-

den diese verschiedenen Lagen der Applicatur (oder eigentlich der Hand beim Spiele) durch den Umstand, daß wir nur 5 Finger haben, und also, um höher liegende Töne auf der Saite zu greifen, die Hand fortzurücken gezwungen sind. Eine Leiter z. B. vom 3gestrichenen e abwärts bis zum 1gestr. e kann man auf der Violine nicht anders spielen als in der vierten Lage, so daß man also mit den Tönen 2gestr. a, 2gestr. d und 1gestr. g immer auf eine andere Saite kommt. Die zweite Lage nennen einige Violinspieler auch die halbe Applicatur (mezza manica) und die dritte Lage die ganze Applicatur. Man vergleiche daher auch diese Artikel. — Die dritte Bedeutung des Wortes Lage in der Musik ist — wenn nicht gleich, doch ähnlich der von Umfang oder Gegend. Dann steht es aber auch immer mit den Prädicaten hoch oder tief zusammen, denn in der Musik, unter den Tönen, giebt es keine anderen Gegenden, als hohe und tiefe, und was zwischen diesen beiden ist — mittlere. Eine hohe Lage der Stimme, eine hohe Stimmlage ist ein hoher oder hoch liegender Tonumfang der Stimme, und umgekehrt eine tiefe Stimmlage ein tiefer Tonumfang derselben. Mit Ton zusammen — Tonlage bezieht es sich auf die Gegend, wo ein Ton in irgend einem Kreise oder einer Reihe von Tönen liegt, ob in dieser oder jener Octave, ob oben oder unten oder in der Mitte. In solcher Weise kann das Wort selbst auch zur Bezeichnung der Intervalle dienen: weite oder enge Tonlage ist dann nichts Anderes als weite oder enge Intervalle. — Ueber die Lage der Hände bei dem Clavierspiele endlich, worüber man hier vielleicht noch Bemerkungen suchen könnte, vergleiche man die Art. Fingersetzung und Handbildner.

Lägel, s. Laegel.

Lager heißt in der Orgelbauersprache ein Gerüst oder Gestelle, auf welchem mehrere Orgeltheile ihren Platz erhalten, liegen, lagern, z. B. das Balggerüste, das deshalb auch, außer Balghaus, Balglager heißt; Windladenlager, auf welchem die Windladen liegen. Unerschütterliche Festigkeit ist Haupterforderniß bei denselben, weshalb sie nicht nur von gehörig starkem Holze gemacht, sondern auch hinlänglich mit Leim, Nägeln und eisernen Bändern verbunden seyn müssen.

Lagkner, Daniel, geb. zu Marchpurg in der Steyermark, blühete zu Anfang des 17ten Jahrhunderts als Organist zu Losdorp, und war zuletzt Componist des Grafen von Losenstein. 1601 gab er zu Wien eine 6stimmige Melodia funebris heraus, 1602 mehrere 4- bis 8stimmige Cantiones sacrae, 1607 zu Nürnberg „Florum Jessaeorum semina vocibus quatuor per musicos numeros disseminata", mehrere 4stimmige deutsche Lieder und dergleichen Werke mehr, die zu ihrer Zeit Aufsehen machten und ihrem Verfasser einen berühmten Namen.

Lagrimoso (ital.) — weinend, beweglich, traurig. Dieser Ausdruck, wie lamentoso (Adj.) oder lamentabile (Adv.) — klagend, jammernd, die also eigentlich einen noch höheren Grad von Trauer und Klage andeuten, bezeichnet stets einen rührenden Vortrag, bei welchem Alles, was gekünstelt erscheinen könnte, wie viele Manieren, Figuren rc., streng vermieden werden muß. Stehen jene Wörter allein als Ueberschrift über einem Tonstücke, ohne Zusatz eines anderen Wortes, das zugleich das Tempo bestimmt, so ist dieses jederzeit ein langsames, denn zum Ausdrucke trauriger, wehmüthiger und ähnlicher Empfindungen kann man nie eine schnelle Tonfolge (im Allgemeinen), ein rasches Tempo gebrauchen, sondern nur ein solches, in welchem das ebenfalls dazu nöthige Schleifen und Tragen

der Töne sich bequem ausführen läßt. Uebrigens können jene Vortragsbezeichnungen auch nur bei einzelnen Stellen stehen und ohne weitere Einwirkung auf das ganze Tonstück. Dann müssen aber jene Stellen in der angegebenen Art vorgetragen werden, und hat das Tonstück im Ganzen ein schnelles Tempo, also immer ritardando oder calando, oder bei längerer Ausdehnung völlig langsamer (lento).

Lahm, auch faul, langsam, wird in der Orgelbauersprache gebraucht, wenn irgend Etwas nicht schnell genug fugirt, z. B. wenn eine Taste nicht schnell genug nach dem Niederdrucke in ihre natürliche Lage zurückspringt, oder wenn eine Pfeife nicht prompt, nur langsam oder spät anspricht.

Lahmeyer, s. Lameyer.

Lahoussaye, hieß der Chef des Orchesters am Theater Feydeau zu Paris zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Er ward damals zu den ersten Künstlern und insonderheit Violinisten nicht blos der Hauptstadt, sondern ganz Frankreichs gezählt, und soll auch ein ganz vorzüglicher Director gewesen seyn. Dies sind aber auch die einzigen Nachrichten, die wir über ihn erlangen konnten. Vielleicht sind wir im Stande, im Nachtrage Mehr über ihn zu berichten.

Lais (der Vorname ist nicht bekannt), war gegen Ende des vorigen Jahrhunderts erster Tenorist bei der großen Oper zu Paris, und allgemein beliebt sowohl als Sänger wie als Schauspieler. Aber schon früher, schon um 1780 hatte er die Aufmerksamkeit der Kenner und Dilettanten durch seinen seelenvollen Vortrag und seine klang- und umfangreiche, glockenreine Stimme auf sich gezogen. Einige, und unter ihnen selbst der Capellmeister Reichardt, gingen in ihren Lobeserhebungen so weit, daß sie ihn selbst dem weltberühmten David vorzogen, besonders was Ausdruck im Vortrag anbelangte. 1798 verließ er das Theater für immer, ward zuerst Gesandtschaftssecretär bei dem Gesandten der ligurischen Republik, Namens Sottin, und lebte endlich, als er sich von diesem verabschiedete, sorgenfrei von dem Vermögen, das er sich durch Sparsamkeit und Kunst wohl erworben hatte. Damit verschwand er aber auch von dem öffentlichen Schauplatze, und dies ist Schuld, warum wir nicht über seine letzten Lebensjahre ausführliche und bestimmte Nachrichten mitzutheilen vermögen. 7.

Lalande (oder la Lande, gemeiniglich aber Lalande geschrieben), Sängerin, s. Meric-Lalande.

Lalande (ebenfalls auch geschrieben la Lande), Michael Richard de, einst Obercapellmeister des Königs von Frankreich und Ritter vom St. Michaelsorden, geb. zu Paris am 15ten December 1657, war das 15te Kind eines Schneiders. Sein Vater brachte ihn sehr jung zu den Chorknaben bei der Stiftskirche St. Germain, und da er eine hübsche Stimme hatte und überhaupt viel Talent zur Musik, so gab sich auch Chaperon, der damals gerade Musikmeister bei dieser Kirche war, viel Mühe mit ihm, und unterrichtete ihn nicht allein im Gesange, sondern auch auf mehreren Instrumenten und in der Composition. Den Knaben munterte des Lehrers Sorgfalt und Liebe und diesen wieder des Schülers rastloser Fleiß auf. Ganze Nächte beschäftigte er sich mit Musik, und was er von seinen kleinen Einnahmen ersparen konnte, wandte er an Noten und musikalische Bücher. Auf solche Weise war er denn, als er der Mutation seiner Stimme wegen St. Germain verlassen mußte, schon so weit vorgeschritten in allen Theilen der Kunst, daß er sich ziemlich selbst helfen konnte. Es nahm ihn einer

seiner Verwandten zu sich, der Mittel genug besaß, zwei Mal wöchentlich ein Concert in seinem Hause zu veranstalten, um ihm Gelegenheit zu geben, seine Talente als Componist und Virtuos zu zeigen. Ein guter Violinspieler suchte er nach der Zeit als solcher bei der Oper unterzukommen, da aber Lully seine Bitte abschlug, ward er so böse, daß er augenblicklich seine Geige zerbrach und nie wieder eine andere anrührte, vielmehr das Clavier nun und die Orgel zu seinen Hauptinstrumenten machte. Auf letzterer besonders brachte er es in kurzer Zeit so weit, daß er an vier Kirchen zugleich als Organist angestellt wurde. Mit Vorliebe versah er unter diesen die Stelle bei dem großen Jesuiter-Collegium, weil die Sitte, daß die Schüler in demselben verschiedene Tragödien aufzuführen pflegten, ihm Gelegenheit gab, sich auch als Componist zu üben, und auch als Director und Clavierspieler immer bekannter zu werden. Wirklich auch hatte dieser Umstand zunächst die Folge, daß er der Clavierlehrer der Tochter des Herzogs von Noailles und später auf des Herzogs Empfehlung selbst der Clavierlehrer der Prinzessin König Ludwig's XIV. wurde, und dieser 1683 endlich, als 4 Capellmeister bei der K. Capelle angestellt wurden, ihn auch zum Capellmeister ernannte. Nun verheirathete er sich das Jahr darauf mit der Sängerin bei der Königl. Capelle Anna Röbel, einer Tochter von Jean Ferry Röbel. Ein Günstling des Königs, gab ihm dieser die Hochzeit. Die beiden Töchter, welche L. in dieser Ehe erzeugte, hatten vortreffliche Stimmen und wurden daher auch von ihm zu Sängerinnen gebildet. 1704 ernannte sie der König mit einem ansehnlichen Gehalte zu Sängerinnen der Hofcapelle, aber schon 1711 starben Beide in einer Zeit von 12 Tagen an den Blattern, die ältere war erst 24 und die jüngere 23 Jahre alt. Andere Kinder hat er nie gehabt. 1722 starb auch seine Frau, und dieser Verlust erschütterte ihn so sehr, daß man um seine Gesundheit besorgt seyn mußte. Der König verlieh ihm den St. Michaelsorden und beredete ihn auch zu einer zweiten Heirath. Er schritt zu dieser 1724, aber schon zu Anfange des Jahres 1726 rief auch ihn der Tod ab. Unter seinen Compositionen waren von jeher die Motetten die berühmtesten; er hat deren gegen 60 verfertigt. 1729 wollte seine hinterlassene Wittwe sie sämmtlich durch den Druck veröffentlichen, ob aber das ganze Unternehmen gelungen ist, wissen wir nicht; einige davon sind erschienen, und diese sind auch zu allen Zeiten sehr hochgeschätzt worden. Noch vor Kurzem wurden sie zu Paris aufgeführt. Wahrscheinlich ist ihre Herausgabe dadurch auch ins Stocken gerathen, daß der König von Frankreich sie sämmtlich in Originalmanuscripten an sich kaufte für die beträchtliche Summe von 40,000 Livres. Die Macht des Ausdrucks, welche er seinen Melodien zu geben wußte, muß außerordentlich gewesen seyn, wenn man bedenkt, daß selbst der eitle Lully von einer kleinen Weihnachtsode, die Lalande in Musik gesetzt hatte, so ergriffen wurde, daß er laut betheuerte, alle seine Opern würde er darum geben, wenn er diese eine Ode gemacht hätte. Wer in Ermangelung einer wichtigeren Composition noch Etwas von L's Werken kennen zu lernen wünscht, findet das berühmte Noël von ihm „On nous dites etc." in der Berliner musik. Ztg. von 1793 pag. 192. Für das Theater hat er nur ein Werk componirt, nämlich, mit Destouches gemeinschaftlich, das so lange berühmte Ballet „les Elémens", welches einstmals das Pariser Publikum hoch entzückte. 14.

Lalouette, Jean François, in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Musikdirector an der Kathedralkirche zu Paris, war ein Schüler von Lully und gleichsam dessen Secretär, indem er alles das niederschreiben

mußte, was dieser, indem er componirte, ihm vorspielte oder vorsang. Durch dieses Geschäft, welches er fortsetzte, so lange er sich in Lully's Schule befand, ward er natürlich ganz vertraut mit dessen Werken, und mußte selbst eine außerordentliche Gewandheit im Componiren erlangen. Er hat auch viele Ballette gesetzt, die ihm einen großen Ruf erwarben, so daß er selbst zuweilen zum Dirigiren in der Oper aufgefordert wurde. Er starb 1728 in einem Alter von ungefähr 75 Jahren. Er ist auch der Componist eines Motettenwerks, welches in Boivins Catalog von 1729 aufgeführt wird.

Lamanière, s. Manière.

Lamaria, s. Dellamaria.

Lamarre, s. Marre.

Lamb, Benjamin, ein berühmter englischer Tonkünstler aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, war Organist am Eton-Collegium und an der St. Georgen-Capelle zu Windsor. Nach Hawkins Geschichte hat er besonders viele Anthems componirt, die sehr beliebt waren und sich hie und da auch bis auf die neuere Zeit erhalten haben.

Lambert, Johann Heinrich, Philosoph und Mathematiker, auch Akustiker, und von dieser Seite auch für den Musiker merkwürdig. Sohn eines Schneiders ward er 1728 zu Mühlhausen im Sundgau geboren, und auf Kosten des Magistrats unterrichtet. Als ihm von dieser Seite jede fernere Unterstützung entzogen wurde, bestimmte ihn der Vater zu seinem Handwerke. Doch setzte er des Nachts für sich seine Studien fort, während er zugleich seine kleinen Geschwister wiegen mußte. Endlich bewog sein Eifer wohlthätig Gesinnte, ihn wieder unterrichten zu lassen. Mathematik zog ihn besonders an. Seiner zierlichen Handschrift verdankte er eine Schreiberstelle. 15 Jahre alt ward er Buchhalter, im 17ten Jahre Secretär, und bald darauf Hofmeister beim Präsidenten von Salis, dessen Bibliothek ihm sehr zu statten kam. Im Jahr 1756 ward er Correspondent der Societät der Wissenschaften. 1759 lebte er zu Augsburg; 1761 zu Erlangen; 1764 zu Leipzig, und endlich zu Berlin, wo ihn Friedrich II. zum Oberbaurathe und zum Mitgliede der Academie der Wissenschaften ernannte. Hier verfaßte er denn 1774 die wichtigen „Gedanken über die musikalische Temperatur", die er in der Academie vorlas und die vielfach übersetzt und gedruckt worden sind, und schrieb endlich den höchst interessanten Aufsatz „sur les tons des flutes", der in den Memoiren der Academie von 1775 veröffentlicht wurde. Er starb am 25sten September 1777, nachdem er noch das Sprachrohr erfunden, die akustischen Schriften „Sur le son des corps elastiques", „Sur la vitesse du Son", und „Sur quelques instrumens acoustiques", die von Huth auch ins Deutsche übersetzt sind, herausgegeben, und durch vielfache andere Schriften sich um die Wissenschaft und Kunst noch manches große Verdienst erworben hatte. SW.

Lambert, Michel, geb. zu Vivonne, einem Städtchen in Poitou, 1610; kam sehr jung nach Paris und gewann daselbst durch seine angenehme Stimme, welche er sehr geschickt auf der Laute und Theorbe zu begleiten wußte, die Gunst des Cardinals Richelieu, durch welchen er sich dann bald bis zum Capellmeister aufzuschwingen wußte. Das Hauptverdienst, welches er sich als solcher erwarb, besteht in der Verbesserung des französischen Gesanges, der bis auf ihn Nichts weiter war als eine Art von Plain-chant. Dadurch ward er denn auch gewissermaßen der Modelehrer in der eleganten Welt. Die Singschule, die er errichtete, glich — obschon nur Privat-Anstalt — wegen der großen Zahl seiner Schüler, mehr einer Academie. Er hielt förmliche Sitzungen in derselben, die er damit beschloß, daß er von

sämmtlichen Schülern mehrere Chansons singen ließ und dieselben auf seinem Instrumente zauberisch begleitete. Im Sommer ertheilte er den Unterricht in dem Landhause, das er sich zu Puteaux gekauft hatte Er schrieb auch eine „Traite de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres Instruments", welche 1680 in einer überaus starken Auflage gedruckt wurde, aber so schnell abging, daß schon 1690 eine zweite, und 1707 eine dritte davon veranstaltet werden mußte. Ferner: „Principes du Clavecin", und mehrere Trio's für verschiedene Instrumente, die aber, wie jene Principes (1702), erst nach seinem Tode, der 1696 erfolgte, zu Paris erschienen. Des berühmten Lully Gattin war seine Tochter. — Zwei andere Lamberts, welche selbst dem fleißigen Gerber ganz unbekannt blieben, Lambert von Beanon und Lamberto il Calbarino, waren Tonsetzer des 15ten und 16ten Jahrhunderts. Von Letzterem sind in dem ersten Buche delle Muse, welches Barré 1555 herausgab, Madrigalen enthalten.

Lambert, s. Lampert.

L'Ame, s. Ame und Stimmstock.

Lamentabile, s. Lagrimoso.

Lamentation. Das lat. Wort lamentatio heißt Klage, Klaglied. Daher kommt denn auch der Name Lamentationen für die drei Abschnitte der Klagelieder Jeremiä, welche in den katholischen Kirchen an den 3 letzten Tagen der Charwoche in dem ersten Nocturnus der Trauermessen in einem eigenen, zur Wehmuth stimmenden Tone abgesungen werden. Die Art dieser Absingung ist mit den Melodien verschieden. In kleineren Kirchen, die keine Chöre 2c. haben, geschieht sie gewöhnlich abwechselnd von einem Sopran und einem Tenor in den gewöhnlichen Kirchentönen recitativisch; größere Kirchen, und zumal wenn sie einen Chor besitzen oder doch erlangen können, pflegen sich hierin, und namentlich hierin, gern (weil es fast Gesetz ist) nach der päbstlichen Capelle in Rom zu richten, und dort sind noch immer die Lamentationen von Pierluigi da Palestrina im gesetzlichen Gebrauch. Bis auf Pierluigi waren die Lamentationen von Elz. Genet (gen. Carpentrasso) im allgemeinen Gebrauch, obgleich seit dem Pontificate Leo X. bis auf Gregor XIII. eine bedeutende Zeit verflossen war und die Musik einen bedeutend höheren Schwung gewonnen hatte. Ja in einigen deutschen kath. Kirchen werden noch jetzt jene Lamentionen von Genet angetroffen. Von Sixtus V erst ward eine Aenderung damit vorgenommen. Er befahl, daß von 1587 an immer nur die erste Lamentation mehrstimmig, aber mit einer etwas entsprechenderen Musik, gesungen werden sollte, und die zweite und dritte nach Giudetti's Directorium blos von einem Soprane. An den neuen Lamentationen-Melodien in diesem Directorium nämlich, das Pierluigi vermehrt und verbessert hatte, fand Pabst Sixtus bereits als Cardinal Montalto großes Wohlgefallen. Hatte man nun auch schon damals außer denen von Genet, an welchen die päbstlichen Sänger, vorzüglich die Flammänder, als dem Produkte eines Landsmannes und Vorgängers, mit ganzer Seele hingen, noch andere mehrstimmige L., wie z. B. von Zarlino, D. N. Vicentino, Animuccia u. A., so waren sie doch alle in dem steifen Flammänderstyle Carpentrasso's gearbeitet. Die besten waren vielleicht die von Lud. Vittoria; aber auch sie, wenn nicht im Flammänder, doch ganz spanischen Style, voll von Kunststücken, lang, breit und einförmig, weshalb sie auch von den Flammändern eine Ausgeburt von Mohrenblut, und von den Italienern ein Bastard von spanischer und italienischer Race genannt wurden. Deshalb entschloß sich denn auch Pierluigi,

dem Verlangen des Pabstes gemäß, die erste Lamentation des Matutino delle tenebre vierstimmig (2 Soprane, 1 Contralt und 1 Tenor), und das Jerusalem fünfstimmig, wo noch ein Baß hinzu kam, zu setzen. Im Februar 1587 übergab er diese Composition dem Dekan des Collegiums P. Bartolomucci, und man ordnete sogleich auch eine Probe davon an, auf welche sie dann ohne Anstand für den Dienst der Päbstlichen Capelle angenommen wurde. Dem gemäß wird nun diese Lamentation vom Jahre 1587 an bis auf den heutigen Tag mit solchem Erfolge in der Päbstlichen Capelle gesungen, daß beim Eintritte des Basses in dem Jerusalem Zuhörer und Sänger fast jedes Mal vom Ausdrucke der Wehmuth erblassen. Wirklich auch ist der Styl dieser Lamentation mit keiner Composition zu vergleichen, welche Pierluigi bis dahin geschrieben hatte. Die Noten scheinen wegen ihrer Schwere und gleichen Geltung auf den ersten Anblick ohne sonderliche Bedeutsamkeit; hört man sie aber, so sind es die feinsten Melodien. Die Kunstmittel scheinen nur angedeutet zu seyn, und in der Ausführung hört man die blumigste Ideenfülle. Der Ausdruck der Worte ist überall heilig und Ehrfurcht gebietend; selbst die Pausen bedeuten hier das Ihre, geben nämlich Gelegenheit zu einer ernsten Betrachtung des mystischen und allegorischen Sinnes, womit die bittern Gefühle erfüllt sind, von denen diese Klagelieder überfließen. Jeremia's erschütternde Beschreibung der Leiden seines Volks ist durch die eigenthümliche Musik Pierluigi's charakteristisch gefärbt; keine Empfindung des erstern verklingt, ohne daß sie durch die letztere auf den möglichst erreichbaren Grad von musikalischem Ausdruck gesteigert worden wäre. Uebrigens müssen die noch heute in der Päbstlichen Capelle gebräuchlichen Lamentationen von Pierluigi von denen unterschieden werden, welche er 1588 componirte und dem Pabst Sixtus dedicirte. Auch haben jene Lamentationen seit der Zeit ihrer Entstehung mancherlei Schicksale erlitten. 1588 wurden auf förmlichen Befehl des Pabstes die Lamentationen von Carpentrasso im Archive niedergelegt und die von Pierluigi förmlich eingeführt. Indeß hatten auch diese L. ihr eigenes Schicksal. Als nämlich Allegri um 1640 die erste Lamentation des dritten Matutinum componirt hatte, wurde diese statt der Palestrinischen aufgeführt und gefiel, weshalb sie für immer an ihrer Stelle blieb. Selbst heute noch, nach 194 Jahren, steht sie fest und wird so leicht nicht von ihrer verwiesenen Nebenbuhlerin verdrängt werden. Doch versuchte man bei derselben Gelegenheit auch wieder die L. des zweiten Matutinum, welche Pierluigi 1587 componirt hatte, und da man fand, daß sie besser als die bis dahin aufgeführte war, so kam sie wieder in Gebrauch, und wird noch heutzutage für die schönste unter den drei in der Päbstlichen Capelle aufgeführten gehalten. Was hingegen die erste L. vom ersten Matutinum anbelangt, so wurde diese von 1588 bis 1650 aufgeführt. 1651 schlug Allegri dem Capitel eine von ihm componirte statt der Pränestini'schen vor, und die hohe Achtung, welche man vor seinem Talente hatte, bewirkte, daß man seinem Wunsche sogleich nachgab. Unter dem Pontificate Benedict XIII. aber waren alle drei Lamentationen in Gefahr, außer Gebrauch zu kommen, da der Pabst wollte, daß die mehrstimmigen Lamentationen nicht abgekürzt, sondern ganz gesungen werden sollten. Das Collegium erhielt bei dieser Gelegenheit Lamentationen von neueren Tonsetzern, aber man verwarf sie, und trug dem Capellsänger Giov. Biordi das schwere Geschäft auf, die Lamentationen Pierluigi's sowohl als die beiden von Allegri ganz bis an's Ende durchzuführen. Biordi that es, und jede Lamentation blieb in ihrem Charakter. Später (1731) wollte Clemens XII. die mehrstimmigen Lamentationen von

Pierluigi und Allegri abgekürzt wissen; endlich aber suchte Baini 1815, als er Director der Päbstlichen Capelle war, das Collegium dahin zu bringen, daß die unterdrückte erste Lamentation Pierluigi's wieder hervorgezogen wurde. Daher ist nun jetzt folgende Ordnung hinsichtlich der Lamentationen in der Päbstlichen Capelle: am Mittwoch (der Charwoche) wird die 1588 gedruckte erste Lamentation Pierluigi's, am grünen Donnerstag die erste noch nicht gedruckte desselben, welche er 1587 componirte, am Charfreitage aber die erste nicht gedruckte Lamentation von Allegri aufgeführt. Und so ist es denn auch, wie wir oben schon erwähnten, ziemlich in allen größern katholischen Kirchen Gebrauch. N.

Lamentoso, s. **Lagrimoso.**

Lameyer (zuweilen auch **Lahmayer** und wahrscheinlich auch so richtiger geschrieben), J. F., Organist in Hannover, s. **Literatur.**

Lami, bezeichnete in der **Solmisation** (s. d.) diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone e nicht die Sylbe la, sondern mi gesungen werden mußte. Dieser Fall kam vor, wenn sich die Modulation aus dem Hexachorde von g, in das Hexachord von c in aufsteigender Tonfolge bewegte. So lange der Ton e blos in dem Hexachorde von g als dessen sechste Stufe vorkam, fiel beim Solmisiren auf dieses e natürlich die Sylbe la; bewegte sich die Melodie aber weiter hinauf, so daß auf den Ton e noch der Ton f folgte, so mußte nunmehr auf das e, weil es das untere Ende des halben Tones ausmachte, die Sylbe mi gesungen werden, indem man sich dachte, daß nun die Melodie in einem andern Hexachorde, und zwar in dem von c, sich bewegte, in welchem immer auf den Ton e die Sylbe mi zu stehen kommt. Die Redensart: „es läuft auf ein la mi hinaus", welche man bei Dingen, die ein trauriges Ende nehmen, anzuwenden pflegt, dieselben mögen nun seyn, welcher Art sie wollen, kommt daher, weil die vor Zeiten gebräuchlich gewesene melodische Endigungsformel, bei welcher sich die Melodie aus der sechsten Stufe des Hexachords herab in die dritte Stufe oder aus dem Tone la in den Ton mi bewegte, also um eine Quarte fiel, immer etwas Trauriges und das Gefühl nicht angenehm Berührendes hatte, wie z. B. in dem Hexachord von g der Fall von e nach h, oder in dem Hexachorde von c der Fall von a nach e.

Lamia, der Name einer berühmten altgriechischen Sängerin und Flötenspielerin, von Athen in Alexandrien gebürtig, die sich zugleich durch einen schönen Körper auszeichnete. Ihr begeistertster Liebhaber und Bewunderer war Demetrius. Die Athener errichteten ihr einen Tempel der Venus Lamia, weil sie durch ihre Fürsprache beim Aegyptischen Könige mehrere Vortheile erlangt hatten.

Lamiras, ein Poet und merkwürdiger Tonkünstler des alten Griechenlands, aus Thrazien gebürtig, lebte noch vor Homer, und soll nicht nur die dorische Tonart erfunden haben, sondern auch der Erste gewesen seyn, der den Gesang mit der Harfe begleitete. 48.

Lamnatzeach. Forkel läßt sich in seiner Geschichte der Musik Thl. 1 pag. 145 über dieses hebräische Wort, das in sehr vielen Psalmen-Ueberschriften vorkommt, folgendermaßen aus. Es habe schon viele Ausleger beschäftigt; am wahrscheinlichsten bedeute es so Viel als: dem Ueberwinder, und das heiße, in unserer Sprache, nichts Anderes als: dem vorzüglichsten Virtuosen, so daß also z. B. die Ueberschrift des 61sten Psalms übersetzt werden müsse: dem ersten Virtuosen auf Neginoth, welches Saiten-

instrument bedeute. Es hat diese Uebersetzung Vieles für sich; doch wird Niemand wohl sich ein vollgültiges Urtheil darüber anmaßen.

Lamotte (oder La Motte), Franz, geb. zu Wien (nach Anderen in den Niederlanden) 1751, war einer der größten Violinspieler und besonders durch sein fertiges Notenlesen berühmt. Was Gerber von ihm in seinem alten Tonkünstlerlexicon erzählt, ist nur zum kleinsten Theile wahr. Lamotte war auf eine ganz eigene Art zu seinen Geschicklichkeiten gekommen. Ein gut rechnender Engländer brachte durch Kauf den Knaben von seiner Mutter als Eigenthum an sich; ließ sein frühes Talent durch große Meister ausbilden, und reiste dann mit ihm, um sich durch seinen Erwerb wieder bezahlt zu machen; daß ein solcher Mann den Kleinen nicht sowohl für Musik ausbildete als vielmehr dressirte, läßt sich leicht denken. Damit das angewendete Capital bald Zinsen trüge, mußte L., damals kaum 10 Jahre alt, außer den vielen Stunden seines eigentlichen Studirens auf der Geige, sich auch gewöhnen, alle ihm vorgelegten Solo's prima vista vorzuspielen. Dadurch brachte er es denn endlich in der That so weit, daß es kein Solo, kein Concert, kurz daß es Nichts gab, das ihm vorgelegt werden konnte, ohne daß er es fehlerfrei vorspielte. Kam ihm vielleicht eine Passage, die ihm zu fremd war, so substituirte er augenblicklich eine andere, da er auch im Satze eine gleiche Gewandheit hatte, und Halbkenner pflegten ihn gerade deshalb auch noch mehr zu rühmen, indem sie solchen offenbaren Nothbehelf freie Variirung aus dem Stegreif nannten. Als er zu Prag war, wollte ein gewisser Bablizeck, Secretair des Fürsten von Fürstenberg, ihn auf eine schlimme Probe stellen, und componirte zu dem Zwecke ein schweres Concert aus Cis-Dur, das ihm nicht eher aufgelegt ward, bis das Ritornell begann. L., nichts weniger als verlegen, stimmte ganz unbemerkt seine Geige um einen halben Ton höher und spielte so, mit größter Gleichgültigkeit, das Concert aus C-Dur. Alle erstaunten, und nun war der Componist verlegen. In Paris wollte Jarnowick ihn in Versuchung führen und forderte ihn auf, eine concertirende Sinfonie von Cambini mit ihm zu spielen. „Welcher Geiger von Bedeutung kann sich damit zeigen", erwiederte L., „ich will Ihnen einen andern Vorschlag thun: bringen Sie ein Concert Ihrer, und ich bringe eins meiner Composition, und ich spiele das Ihrige und Sie das meinige." Jarnowick hielt die Sache für zu gefährlich und nahm die Herausforderung nicht an. Schon in seinem 12. Jahre spielte L. ein Concert seiner Composition öffentlich, und zwar am Theresientage zu Wien, wo der ganze Kaiserl. Hof versammelt war. Darauf ging denn sein Erzieher (Pflegevater) mit ihm auf Reisen. 1767 waren sie in Leipzig, wo Gerber ihn bei Hiller hörte. Gerber sagt: „er hatte das Greiffbrett völlig in seiner Gewalt und spielte Seitenlang ohne eine und dieselbe Saite zu verlassen. In Doppelgriffen hatte er es zu einer erstauneswerthen Fertigkeit gebracht; aber nichts ging über die Geschwindigkeit, mit der er auf einen Bogenstrich eine lange Reihe Noten, selbst Doppelgriffe, abstiß oder pickirte. Er spielte damals nicht anders als mit dem Sordin." 1779 bereiste er zum zweiten Male Frankreich und England. Hier verließ ihn oder starb sein Pflegevater, und damit war er ohne alles Vermögen, denn allen seinen Erwerb hatte jener theils verbraucht, theils seinen Leibeserben vermacht. Deshalb gerieth er in London in den Schuldthurm, aus welchem ihn nur zufällig der bekannte, von Lord Gordon angeführte, Pöbel-Aufstand, nebst noch mehreren Anderen, befreite. Er flüchtete sich nach Holland, und starb hier leider schon 1781 in seinem 30ten Jahre. Dieses frühe Hinscheiden ist denn auch Schuld, daß wir so wenige

Compositionen von ihm besitzen. 1770 wurden in Paris 3 Violinconcerte und zu London 3 Violinsolo's gedruckt; ungleich mehr aber, auch Violinduo's, von welchen Gerber 6 anführt, sind Manuscript geblieben.

Lamotte Fouqué, s. Fouqué.

Lampadarius, Joannes, alter musikalischer Schriftsteller, um 1300 zweiter Sänger in Constantinopel. In der dasigen Patriarchalkirche nämlich waren damals 4 Sänger angestellt, 2 zur Rechten und 2 zur Linken. Der erste zur Rechten hieß mit seinem griechischen Namen der Principalsänger, und der zweite Lampadarius, welches also eigentlich wohl nur der Amtstitel oder Name unsers Schriftstellers war. Doch er findet sich nirgends anders genannt. Seinen Traktat de Musica recentiorum Graecorum besaß der Abt Martini unter dem Titel: „Τεχνολογια της μουσικῆς τεχνης"; und Burney fand in der Königl. Bibliothek zu Turin ein griech. Manuscript aus dem 15ten Jahrhunderte, in welchem mehrere Hymnen und Lobgesänge vorkamen, als deren Verfasser Lampadarius angegeben war.

Lampe, Johann Friedrich, kam 1725, nach seinem Vorgeben als ein Helmstädter Student, nach London und engagirte sich bei dem dasigen Opernorchester, wahrscheinlich als Fagottist, da Händel 1727 einen großen 16füßigen Fagott für ihn verfertigen ließ, der jedoch, aus uns unbekannten Gründen, so lange unbenutzt liegen blieb, bis Ashley ihn 1784 bei der großen Gedächtnißfeier Händels zum ersten Male blies. 1730 verließ L. diese Stellung u. nahm ein Engagement am Convent-Garden Theater an, wo er auch die Musik zu mehreren Pantomimen verfertigte, wie z. B. zu „Dragon of Wantley", welche allgemein gefiel, aber auch wohl die beste unter allen ist. Auch setzte er 1732 für dasselbe Theater die von Carey verfertigte Oper „Amalia", die ebenfalls vielen Beifall erhielt, und Carey eine solch hohe Achtung vor dem musikalischen Talente L's einflößte, daß er ihm noch mehrere komische Opern zu componiren übertrug, und überdem auch noch Unterricht in der Composition bei ihm nahm. Eine andere Oper, welche zur Verbreitung seines Rufs Viel beitrug, war „Roger and Joan"; 1739 ward sie zum ersten Male aufgeführt. Er hatte sich schon damals mit der berühmten Sängerin Miß Isabelle Young verheirathet, einer Tochter von Carl Young und einer Schwester der Mad. Arne, und war somit Glied einer bedeutenden und berühmten Künstlerfamilie geworden. Auch schrieb er 1737 eine Anweisung zum Generalbasse: „A plain and compendious method of teaching Thorough-bass after the most rational manner, with proper rules for practise", die in 4. erschien; 1740 „The art of Music", und setzte endlich Swifts Cantaten in Musik. 1749 verließ er London und hielt sich 2 Jahre in Dublin auf. Nach dieser Zeit wandte er sich nach Edinburg, wo sich ihm die Aussicht zu einem höchst glücklichen und bequemen Leben öffnete, als schon im Juli 1751 ein Fieber seinem bis nur auf 59 Jahre gebrachten Leben ein Ende machte. Sein Bild ist mehrfach in Kupfer gestochen, gewöhnlich wie er neben einer Orgel sitzt und componirt. 27.

Lampe, Johann oder Georg Friedrich, das einemal findet man ihn so, das andre Mal so genannt, gehört zu den vorzüglichsten Tenoristen und überhaupt gebildetsten dramatischen Sängern des vorigen Jahrhunderts. Er war aus Wolfenbüttel (1744) gebürtig, und betrat 1779 zum ersten Male als Sänger das Theater zu Hamburg; daß er bald ein Liebling des dortigen Publikums geworden seyn muß, beweist die allgemeine Trauer, die sich verbreitete, als er 1788 einen Ruf an das Hoftheater zu Schwedt

annahm. In Hamburg hatte er nebenbei auch die Operette „das Mädchen im Eichthale" componirt, mehrere Sinfonien und andere Orchesterstücke, die in Concerten gern gehört wurden, und die ihm einen solchen Ruf verschafft hatten, daß er, als das Schwedt'sche Hoftheater sich auflöste, ohne viele Mühe blos durch Componiren und Unterrichtgeben ein anständiges Auskommen fand. Er spielte nämlich auch sehr fertig Clavier, auch gut Kontrabaß, und besaß eine besondere Geschicklichkeit im Unterrichte. Eine Menge Schüler versammelten sich bald um ihn, und mehrere davon sind vortreffliche Clavierspieler und Sänger geworden. Zu seinen letzten Compositionen gehören der Prolog „Liebe", und die Trauermusik zu „Galora." Er starb in Schwedt in einem der ersten Jahre des laufenden Jahrhunderts.

Lampert, s. Lambert. Jenes ist — wo man es auch findet — ein Druck- oder Schreibfehler. Uebrigens wird am häufigsten der zu Paris lebende oder doch kürzlich noch gelebte Componist dieses Namens so geschrieben gefunden. Derselbe ist wohl zu unterscheiden von den beiden unter Lambert aufgeführten Künstlern. Das erste Werk, was er herausgab (1799), war ein Rondo für Gesang und Clavier (sog. durchcomponirt); nachher erschienen noch von ihm mehrere Romanzen (op. 2, 3 und 10), ein 3stimmiges Salve Regina, 3stimmiges Domine salvum, und ebenso O salutaris mit Orgelbegleitung, eine größere und kleinere Methode de Pianoforte, eine Sammlung Contratänze, kleine Claviersonaten, eine Fantasie für Violoncell und Violine, und mehreres Andere, was Pleyel und Janet verlegten. Am gelungensten sollen die Kirchensachen seyn. In Deutschland ist indeß auch von diesen unsers Wissens Nichts bekannt geworden.

Lamprus, der Lehrer Aristoxens, war aus Erythräa gebürtig und hat 3 Werke von der Musik hinterlassen. Nach des Suidas Versicherung soll er eigentlich 452 Werke geschrieben haben; die über Musik wurden aber am meisten unter allen geschätzt. Sie handelten vom Flötenspielen, Flöten und anderen Instrumenten, von der Art die Flöten zu bohren und zu verfertigen, und endlich von der Musik überhaupt. Indeß ist, so viel bis jetzt bekannt, keines mehr davon vorhanden.

Lampugnani, Giovanni Battista, geboren zu Mailand 1706, machte schon in seinen jungen Jahren als Operncomponist viel Aufsehen. Er gehörte zu der neu neapolitanischen Schule von Leo und Durante, welche um die Regelung des rhetorischen Theiles der Melodie und der besseren Gestaltung der Arie sich große Verdienste erwarb, auch mehr Instrumente in den Orchestern einführte und somit die Partituren erweiterte. Besonders in dieser letzten Richtung war L.'s Muse sehr wirksam, namentlich blieb seine Art der Instrumentalbegleitung lange Zeit ein Muster für italienische und ausländische Künstler. Viel Aehnlichkeit hatte seine Schreibart mit der von Hasse, wie seine Opern: „Alceste", „Alessandro in Persia", „Artaserse", „Ezio", „Angelica", „Demophoonte" u. a. beweisen. Die Oper „Artaserse" hatte er 1766 zu Cremona zur Aufführung gebracht und in dem nämlichen Jahre eine andere zu Lodi „L'amor contadino", doch hatte er auch früher schon von Mailand aus eine größere Reise durch Frankreich und England gemacht. Von 1744 an lebte er mehrere Jahre zu London, und schrieb dort die Opern: „Alfonso", „Tigrane", „Siroe" und mehrere Sinfonien, die sich zwar weniger durch einen großartigen Styl, als vielmehr durch angenehmen Gesang auszeichnen, deshalb aber auch gerade in London vielen Beifall fanden. Um 1756 kehrte er wieder nach Italien zurück, nahm seinen Wohnsitz in Mailand und beschäftigte sich mit Unterrichtgeben

im Gesange, mit der Direction der Oper am ersten Flügel in Abwesenheit der Componisten und mit Zusammensetzung der Pasticci. So lebte er noch 1770, muß jedoch in den nächsten Jahren darauf gestorben seyn, da später nichts mehr von ihm bekannt geworden ist. Ob von seinen Opern auch einige in Deutschland aufgeführt worden sind, können wir nicht mit Gewißheit angeben. Doch waren im vorigen Jahrhunderte und noch im Anfange des jetzigen eine Masse von einzelnen Opernarien hier von ihm im Umlaufe, die von Sängern und Sängerinnen sehr oft auch als Einlagen benutzt wurden. Eben so mehrere Sinfonien und kleinere Instrumentalsachen. 33.

Lance, N. N. Chevalier de la, ein ausgezeichneter französischer Musikliebhaber der neuesten Zeit. Vor der großen französischen Revolution im Jahre 1790 stand er als Capitän bei der Königl. Schweizergarde in Paris, wo er seine Musikliebhaberei bis zum methodischen Studium der Harmonie getrieben und sich nach sehr guten Mustern scheint gebildet zu haben. Bei der Gründung der Republik verließ er als treuer Anhänger des Königs Dienste und Vaterland und hielt sich eine Zeitlang in Frankfurt am Main auf, wo er gezwungen war, sich durch ertheilten Unterricht in der Musik zu ernähren. Später wandte er sich nach Schlesien, wo er 1797 auf den Gütern eines Edelmanns lebte und dessen Tochter im Clavierspiel unterwies. Im Jahre 1802 privatisirte er indeß wieder in Verdun, seitdem aber keine Kunde wieder von ihm nach Deutschland gekommen ist. Von seinen Compositionen sind in Wien, Augsburg, Offenbach und andern Städten von 1793 bis 1803 an 17 Werke gestochen worden, welche wegen ihres leichten, fließenden und angenehmen Styles sich besonders des Beifalls der Musikliebhaberinnen zu erfreuen hatten, und in einem Concerte für das Pianoforte, 2 Quartetts für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell, drei großen Sonaten für Pianoforte, Violine und Violoncell, zwei Trios für dieselben Instrumente, 9 Sonaten für Pianoforte und Violine, einer brillanten Sonate und fünf Parthien Variationen für das Clavier oder Pianoforte, einer Cantate für eine Singstimme mit Begleitung von Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, die Wehklage der Venus über den Tod des Adonis betitelt, und in einem Hefte Romanzen mit Begleitung des Pianoforte bestehen. v. Wzrd.

Lande, s. Lalande und Meric=Lalande.

Länderisch, s. Ländler.

Landgraff, Johann Friedrich, ein fleißiger Kirchencomponist aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, war Organist an der Kaufmannskirche zu Erfurt und geboren zu Schloß=Wippach, einem zu jener Stadt gehörigen Amtsflecken, am 21. Mai 1683. Den ersten Anfang im Clavierspielen machte er bei seinem Vorgänger, dem Organisten Gutgesell. Unter welcher Leitung er sich später fortbildete, ist nicht bekannt. 1705 ward er Gutgesells Nachfolger als Organist an genannter Kirche und zugleich Collaborator an der Schule zu Erfurt. Er war der Einzige in der ganzen Gegend von Erfurt, welcher sich zu seiner Zeit als Kirchencomponist hervorthat; seine höchste Blüthezeit fällt ungefähr in die Jahre von 1720 bis 1730. Er starb am 4. April 1744, viele Werke im Manuscript hinterlassend, die aber für unsere Zeit fast alle verloren gegangen sind.

Landi oder Landy, Steffano, ein Römer, war zu Anfange des 17. Jahrhunderts Beneficiat zu St. Peter im Vatican, aber nicht Capellmeister daselbst, wie Abt Gerbert im 2. Bande seines Werks de cantu et musica sacra pag. 333 irrig sagt. Am 29. Nov. 1629 kam er in das Collegium der päpstlichen Sänger und hier starb er wahrscheinlich um 1640.

Es sind noch mehrere fünfstimmige Madrigalen, Messen, ein= und zweistimmige Arien, vierstimmige Psalmen, das musikalische Drama „il S. Alessio“ (1634), vier= und fünfstimmige Messen im Capellstyle und das Pastorale „la morte d'Orfei“ (1639) von ihm bekannt. Im erwähnten Drama S. Alessio ist in der vierten Scene des ersten Akts ein Chor von Dämonen, welche dreistimmig singen: „Si disserrino to l'atre porte della morte“ und in der zehnten Scene des zweiten Akts ein Chor römischer Jünglinge, welche tanzen und sechsstimmig singen: „il ciel pietoso in suon giocondo promette al mondo dolce riposo“ etc., was wir als Beispiel anführen, wie Gesang und Tanz schon in jener Zeit verbunden waren. In der langen Vorrede zu demselben Drama sagt er auch, daß die Ritornelle dazu für drei Violinen geschrieben seyen, zu welchen indeß dann und wann ein Baß käme, der sich öfters um des schönen Effects willen mit einer dieser drei Stimmen in Octaven oder Quinten fortbewegen — auch ein charakteristischer Zug der damaligen harmonischen Begleitung. In neuerer Zeit ist auch ein tüchtiger Contrabassist, Namens Landi bekannt geworden, doch haben wir zu keinen näheren Nachrichten über ihn gelangen können.

Landino. Von diesem berühmten Componisten des 14. Jahrhunderts führt Fetis in seiner revue musicale eine kleine Composition an, welche zum Beweise dient, daß man zu Ende des 14. und zu Anfange des 15ten Jahrhunderts schon vollkommen dreistimmig setzte. Die von Fetis mitgetheilte Composition L.'s ist in der That schon melodischer, als ähnliche Ueberbleibsel von Adam de la Hale. Dr. Müller theilt dieselbe ebenfalls im ersten Bande seiner ästhetisch=historischen Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst pag. 358 mit. Leider ist von dem Componisten selbst und von seinen sonstigen Werken nichts Näheres bekannt. m.

Ländler, auch Länderer und Dreher genannt, ein deutscher Tanz im $^{3}/_{8}$ Takte und von mäßig geschwinder Bewegung. Sein Charakter ist vorzugsweise unschuldige Freude, weshalb sich denn auch seine Melodien in den natürlichsten, leichtesten Tonarten und in gefälligster Tonfolge, gleichsam wie auf einer Welle wiegend, bewegen. Am häufigsten werden die Ländler, die nach ihrem Aeußeren im Grunde nichts Anderes sind als Walzer und Allemanden (s. d. Art.), noch im Bayrischen getanzt, auch im Oestreichischen, und zwar von dem Landvolke, woher denn auch wohl der Name Ländler kommen mag, von dem dann wieder das Adjectivum länderisch gebildet ist, das man bisweilen auch über anderen Tänzen als gewöhnlichen Ländlern als Ueberschrift findet, und hier nichts bedeutet, als daß die so überschriebenen Tänze in mehr oder weniger geschwinder Bewegung und mit größter Leichtigkeit vorgetragen werden sollen. Unsere jetzigen Tanzcomponisten beschätigen sich wenig mit Ländlern, am häufigsten kamen diese und die länderischen Tänze zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts vor, wo man noch nicht viel von Walzern wußte; da dieser Tanz den Ländler ziemlich ganz verdrängt und auch die meiste Aehnlichkeit damit hat, so will unter Anderen auch Campe in seinem Wörterbuche das Adjectivum länderisch durch walzend oder drehend übersetzt wissen. a.

Landriano, Carlo Antonio, aus Mailand gebürtig, blühete um die Mitte des 17. Jahrhunderts und war Anfangs besonders als Sänger berühmt. Picinelli erhebt ihn als Sopranisten in seinen Aten. dei lett. Milan. pag. 106 zu einem wahren Wunderwerke. Seine größten Triumphe soll er in solcher Eigenschaft bei den Festen gefeiert haben, die bei Gelegen=

heit der Hochzeit des Herzogs von Parma, Odoardo Farnese, veranstaltet wurden. Ueberaus reich beschenkt kehrte er von denselben nach Mailand zurück u. erhielt dann dort die Organistenstelle an San Rafael, neben welcher er jedoch auch noch die Stelle eines Sängers am Dom bekleiden mußte. Indeß starb er schon im 33. Jahre seines Lebens, unter Anderem ein einstimmiges Motettenwerk hinterlassend, das 1655 zu Mailand gedruckt worden war.

Landy, s. Landi.

Lanfranco, Giovanni Maria, gewöhnlich mit dem Zusatze da Terentio Parmegiano, einer unserer ältesten Tonlehrer und musikal. Schriftsteller, lebte zu Anfange des 16. Jahrhunderts und war nach Forkels Vermuthung Cantor oder Capellmeister am Dome zu Brescia. Sein Werk: „Scintille di musica, che mostrano a leggere il conto fermo e figorato gli accidenti delle note misorate, le proportioni, i tuoni, contrapunto e la divisione del monochordo, con la accordatura de varii instrumento“ etc. welches 1533 zu Brescia erschien, wurde seines gelehrten Inhalts wegen von seinen Zeitgenossen sehr hoch geschätzt. Gleichwohl ist es so selten geworden, daß keiner unserer ausländischen Literatoren, weder Laborde noch Hawkins, noch Burney, ja selbst nicht einmal der Pater Martini ein Exemplar davon scheinen gekannt zu haben; nur in Deutschland ist es noch zu finden und zwar auf der Herzogl. Bibliothek zu Gotha, wodurch Forkel in den Stand gesetzt wurde, in seiner Literatur pag. 277 und 278 ausführliche Nachricht darüber zu geben. Es erscheint dieser Umstand sehr auffallend, und doch ist er wahr. U.

Lang. Wo dieses Wort, als Adjectivum gebraucht, in der Musik vorkommt, steht es gewöhnlich für gut, wie z. B. langer Tacttheil statt guter Tacttheil, ebenso lange Taktzeit u. a. Man vergl. darüber immer die Art. des Hauptworts, mit welchem es zusammengesetzt ist. — Ueber lange Note s. auch den Art. Longa.

Lang, Ernst Johann Benedikt, Harfenist und Maler zu Nürnberg und ehemaliger Cammermusikus des Grafen von Ahrenberg, geb. zu Ilmenau im Hennebergschen im Febr. 1759, lernte von seinem Vater Kilian Lang, der ebenfalls als braver Harfenist und Maler zuerst in Herzogl. Weimarischen und dann in Herzogl. Hildburghausischen Diensten gestanden hatte, Beides, die Harfe und das Malen so weit, daß er sich schon in seinem 6ten Jahre an dem Hildburghäusischen Hofe auf der Harfe konnte hören lassen. Einige Jahre darauf veränderte der Vater seinen bisherigen Aufenthalt und zog nach Nürnberg, wo dann der Sohn bei dem Capellmeister Gruber nicht allein auf dem Claviere und der Violine, sondern auch im Generalbasse und der Composition Unterricht nahm und sich theils durch diesen, theils aber und noch mehr durch seinen eigenen Fleiß und natürliches Talent zu einem der geachtetsten Componisten und Virtuosen seiner Zeit bildete. Er setzte damals schon viele Solo's, Trio's und Quartette für die Harfe. 1782 ging er auf Reisen durch Schwaben und die Schweiz, und von da über Straßburg, wo er sich längere Zeit aufhielt, nach Brabant. In Brüssel ward er Mitglied der Capelle des Grafen von Ahrenberg, Privatverhältnisse wegen aber nahm er bald wieder seinen Abschied und ging nach Nürnberg zurück, wo er sich durch Unterrichtgeben, Componiren und Malen seinen Unterhalt verdiente. In diese Zeit fallen die Harfen-Concerte, welche von ihm bekannt geworden sind, und die Sonate für Harfe und Violine und die Gedichte von Bürger, welche in Nürnberg gedruckt wurden. Er starb schon am 6. Mai 1785.

Lang, Johann Georg, geb. in Böhmen 1724, studirte die Com-

position und insbesondere den Kontrapunkt zu Neapel, wo er sich um 1749 aufhielt. In den fünfziger Jahren reiste er als Clavier- und Violinvirtuos in Italien, kam endlich nach Deutschland zurück und ward Churfürstl. Trierscher Concertmeister zu Coblenz, wo er dann auch sein ganzes Leben geblieben zu seyn scheint. Als Componist ist er erst seit 1760 bekannt, seit welcher Zeit zu Augsburg, Nürnberg und Offenbach, im Ganzen aber auch nur ungefähr 8 Werke von ihm gedruckt wurden, die in Sinfonien, Clavierconcerten, Quartetten und Trios für Clavier und einer Orgelfuge bestehen. Beliebter als alle diese waren jedoch von jeher seine Doppelconcerte für zwei Claviere, die aber unbegreiflicher Weise dennoch Manuscript blieben.

Lange (Langius), Hieronymus Georg, aus Havelberg in der Mark, lebte zu Ende des 16. Jahrhunderts in Breslau, zeichnete sich besonders durch gute musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten aus, und starb, an Händen und Füßen contract, im Hieronymusspitale am 1. Mai 1587. Cunradus nennt ihn in seiner Silesia togata einen musicum excellentem und sagt unter Anderm von ihm:

Langius Orlandi modulandi proximus arte,
Orlando haud dispar laudis aroma meret.

Erschienen sind von ihm mehrere 4—8stimmige Cantiones sacrae in zwei Theilen zu Nürnberg, und Tricinia, die aber erst nach seinem Tode 1618 zu Erfurt gedruckt wurden.

Lange, Joseph, deutscher Schauspieler, der, wie Garrick und Lekain bei den Engländern und Franzosen, in der Geschichte der dramatischen Kunst der Deutschen einen festen Platz einnehmen wird, und auch als dramatischer Componist und Clavierspieler einst einen nicht unbedeutenden Ruf hatte. Er ward in Würzburg 1751 geb.; sein Vater war dort Legationssecretair beim fränkischen Kreise. Um sein Talent für die Malerei und Musik weiter auszubilden, ging er nach Wien. Hier fand er einen älteren Bruder als Privatsecretair angestellt. Beide hegten gleiche Liebe für das deutsche Theater, für welches in jener Zeit eben in Wien eine gute Zeit anzufangen schien. Mit anderen jungen Leuten zusammen, die Talent und Liebe für die dramatische Kunst hegten, errichteten sie ein Liebhabertheater. Auf diesen sah sie Hofrath von Sonnenfels, und überzeugt von ihrem außerordentlichen Talente beredete er sie, sich ganz der Bühne zu widmen. Dies war 1770. Der ältere Bruder aber starb bald, und nun strebte unser Joseph allein, durch Studium sich zu einem wirklich großen Künstler aufzuschwingen. In jeder Beziehung ward er bald der Liebling des Wiener Publikums. Als Schauspieler glänzte er besonders als Hamlet, den er selbst in späteren Jahren noch, als er bereits in Ruhestand versetzt war, zuweilen darstellte. Als Componist ward er vornehmlich 1796 durch die Operette „Adelheid von Ponthieu“ allgemein bekannt. Er hatte die Composition unter den besten Meistern Wiens studirt, und dort war er schon längst als Clavierspieler, Lieder- und Tanzcomponist beliebt, als jene Operette seinen Namen auch in solcher Beziehung über Deutschland verbreitete. Diese musikalischen Beschäftigungen setzte er auch noch fort, als er das Theater verlassen hatte, und daneben auch seine Malerstudien. Man hat große, sehr geschätzte Bilder von ihm, sogar Altarblätter, wie z. B. das in der Nikolsburger Kirche. Um 1780 verheirathete er sich mit der Schwägerin Mozarts, Louise Maria Antonie, geb. Weber, aus Mannheim, einer ausgezeichneten Sängerin, wozu sie Mozart mit aller Liebe zu seinem Berufe u. all' seiner Kunst gebildet hatte. 1779 betrat dieselbe zum erstenmal das

Theater zu Mannheim, und kam darauf nach Wien, wo sie bei der großen Oper bald ein Engagement fand. Nach Ablauf dieses ging sie auf Reisen, sang jedoch nie auf dem Münchner Theater, was Gerber behauptet. 1791 nach Wien zurückgekehrt, trat sie mit 400 Ducaten jährlichen Gehalt wieder in ihre frühere Stelle, die sie aber Unannehmlichkeiten halber 1795 selbst aufgab, um sie nach kurzem Zeitraume gegen eine andere am Schröder'schen Theater zu Hamburg zu vertauschen; aber auch von hier ward sie schon Ostern 1798 wieder mit 800 Ducaten jährlichen Gehalts, freier Wohnung und 2 Benefizen, an das deutsche Operntheater zu Amsterdam berufen. Die Stärke und Klarheit ihres Tones, das Wachsen und Anschwellen, so wie das allmählige Verlöschen, die schmelzenden Uebergänge, in ihrem Gesange sollen den Zuhörer bis zum Entzücken hingerissen haben. Deshalb ward sie auch überall hoch gefeiert, und wenn nicht der Mara gleich, nächst dieser doch für die erste Sängerin Deutschlands ihrer Zeit geschätzt. Das Wiener Jahrbuch der Tonkunst sagte von ihr: „Wohl dem Compositeur, dessen Werke sie vorzutragen hat, er wird überschwenglich dabei gewinnen. Ihr Gefühl wird dem seinigen zuvorkommen, wird ihn überraschen. Wer schöpft solche Töne aus dem Herzen, wie sie? und wessen Töne bemeistern sich unsrer Herzen so unwiderstehlich wie die ihrigen? Welche perlirten Triolen und Läufe, welche reine deutliche Triller vom entstehenden Piano bis zum stärksten Forte und wieder zurück zum sterbenden Piano, welches Recitativ voll Nachdruck, Wärme, Wahrheit, lebendiger Aesthetik!" rc. Als sie, weniger aus Mangel an Kraft oder Altersschwäche, denn nur um ein ruhiges, still-häusliches Leben zu führen, das Theater verließ, wählte sie ihren ferneren Wohnsitz in Frankfurt, und errinnern wir richtig, so starb sie hier erst 1830, von Allen, die ihr näher standen, sehr geliebt, und ein Andenken an ihren früheren hohen Künstlerberuf hinterlassend, das ihr, gleich ihrem Gattten, der 1827 zu Wien starb, für ewige Zeiten eine Stelle sichert im Buche der musikalisch-dramatischen Geschichte. Dr. Sch.

Lange, Mad. Catharina, geb. Stamitz, Sängerin und Schauspielerin, ward zu Mannheim geboren 1774, und war eine Schülerin der Madame Wendling daselbst. Ihr erster theatralischer Versuch fällt in das Jahr 1792. Sie hatte eine helle, reine, sehr umfangreiche Stimme, viel Fertigkeit und dabei auch manche gründliche musikal. Kenntnisse, wodurch sie denn auch schnell das Wohlwollen des Publikums und einen ehrenvollen Ruf gewann. Besonders lobte man ihren empfindungsvollen Vortrag des Adagio. 1793 machte sie in Begleitung ihres Vaters eine Reise nach Italien, das damals mit Recht noch die Wiege der ächten Gesangskunst genannt werden durfte, aus der aufmerksame und gelehrige Sänger, nicht wie jetzt reich an Verzerrungen und charakterlosen Tiraden, sondern reich an wahrer Bildung zurückkehren mußten. Das war denn auch mit unserer Sängerin der Fall. Sie ward in München engagirt und verheirathete sich an den Capellmusikus Lange, unter welchem Namen sie dann immer mehr in der Kunstwelt bekannt wurde. Man darf sie nicht verwechseln mit einer zweiten Sängerin Namens Lange, die sich zu eben derselben Zeit am Münchner Hoftheater befand, aber eine geborne Boudet war. Die Männer waren Brüder und Beide als Hornisten ganz brave Orchesterspieler. Sonderbar, daß beide Frauen in der Folge ein ganz gleiches Schicksal hatten, auf einmal nämlich ihre Stimmen verloren und zum Schauspiel übergehen mußten, in welchem aber auch besonders unsere Catharina Lange glänzte.

Lange (der Vorname ist uns nicht bekannt), Organist an der St. Stephanskirche zu Bremen, ist eines dortigen, vielgebildeten Schullehrers

Sohn und ward geb. im Jahre 1784. Den ersten Unterricht in der Musik erhielt er von seinem Vater; als sich sein Talent aber weiter entwickelte und zu größeren Hoffnungen berechtigte, schickte ihn derselbe, aus besonderer Vorliebe für den Meister, nach München zu Winter, der denn auch die aufkeimende Frucht zu schönster Reife brachte. Lange ist ein achtungswürdiger Musiker, seines heroischen Instruments vollkommen mächtig und, wie überhaupt allseitig gebildet in seiner Kunst, so besonders gewandt in der Composition. Vielleicht in Folge seines Berufs wandte sich seine Muse hier vorzugsweise dem ernsten, dem Kirchenstyle zu, und mit Glück. Seine Cantaten gehören zu den besseren Werken ihrer Art, und sein vierstimmiges Choralbuch zum Bremer christlichen Gesangbuche, zeugt von einer ungewöhnlich tiefen Einsicht in das ganze Wesen der Kirchenmusik und des Chorals insbesondere, so wie von gründlicher Kenntniß des Satzes. Möchten wir ihm nur öfter auf diesem Gebiete der Tondichtung begegnen!

Langer, Dominik, Violinist am Theater zu Breslau, ist ein Böhme von Geburt, und derzeit ein Mann in den besten Jahren. Genau auf Jahr und Tag können wir sein Alter nicht angeben, wie auch nichts Bestimmtes aus seiner Bildungsgeschichte. Als Künstler jetzt verdient er besonders als Ripienist auf der Violine viel Achtung. Dabei ist er ein fertiger Clarinettist und Einer von den Wenigen, die das Bassethorn meisterhaft zu blasen verstehen. Der Garten-Musikchor, dem er vorsteht, wetteifert rühmlichst mit den Leistungen des ziemlich in ganz Schlesien bekannten Herrmann'schen Orchesters. Auch leitete er einst eine Zeitlang die Concerte der Abendgesellschaft in Breslau und bewährte sich dabei als umsichtiger Director. Componirt hat er: „die alte und neue Zeit" (im Clavierauszuge bei Leukardt in Breslau erschienen); viele Tänze, von denen auch einige Hefte gedruckt wurden, und die sich durch gut gehaltenen Rhythmus und gefällige Melodien auszeichnen; und eine große Sinfonie, die er dem Capellmeister Schnabel dedicirte, aber noch Manuscript ist. Lwe.

Langer, Matthias, zwar im Grunde nur Dilettant, doch ein tüchtiger Hornvirtuos und in sofern merkenswerth, derzeit Conducteur bei der Königl. Regierung zu Oppeln, studirte auf dem Gymnasium zu Neisse und der Universität zu Breslau, und nahm 1822 an den academischen Concerten des dortigen musikalischen Vereins den thätigsten Antheil. Galt er schon damals für einen vielseitig gebildeten Musiker und vorzüglichen Virtuosen auf dem Waldhorne, so gilt dies noch mehr jetzt von ihm, wo er durch einen vieljährigen Eifer sich eine solche Virtuosität, so viel Zartheit des Tones und praktische Fertigkeit auf dem Instrumente erworben hat, daß er selbst den besseren Künstlern vom Fach unbedingt an die Seite gestellt werden muß. Wer sein Lehrer in der Musik und namentlich auf dem Horne war, ist uns nicht bekannt.

Langius, s. Lange.

Langlé, s. Anglé.

Langsam, s. die Art. Lahm und Tempo.

Languente und Languido, jenes ist das Adverbium, dieses das Adjectivum, heißt matt, schmachtend, schwach. Für Languido schreiben einige Componisten auch Languito, jedoch nicht ganz richtig, da der gute Italiener nie anders schreibt und spricht als Languido. Tonstücke, welche mit einem dieser Wörter überschrieben sind, verlangen, selbst wenn dies auch nicht weiter angegeben seyn sollte, neben einem gewissermaßen schmachtenden und sehnsuchtsvollen Vortrage, der sich in schweren Dissonanzen und schlep-

penden Vorschlägen gewöhnlich kund giebt, zugleich auch eine langsame Bewegung und so wenig als möglich äußere Kraft. Es liegt dies schon in dem Worte selbst, denn der Begriff des Matten und Verwelkenden, der damit verbunden ist, kann sich nie vereinigen mit dem Begriffe von Schnelligkeit und Kraft. a.

Laniere, Nicolo, geboren in Italien 1568, war zu Anfange des 17ten Jahrhunderts Capellmeister des Königs Carl I. von England und bei den Engländern damals sehr berühmt. Nebst Coperario hatte er das so eben erfundene Recitativ aus seinem Vaterlande nach England verpflanzt, namentlich durch zwei Operetten oder eigentlich nur sogenannte Masquen, welche er 1614 componirte. Von der einen, zu welcher Ben Jonson den Text gemacht hatte, sagte Hawkins ausdrücklich, daß sie im Recitativ-Style verfaßt und 1617 aufgeführt worden sey. L. war zugleich auch ein geschickter Maler und Kupferstecher. Sein von ihm selbst gemaltes Bildniß hängt noch jetzt in der Musikschule zu Oxford. Auch hat ihn der berühmte Vandyk in der Figur Davids, wie er die Harfe spielt, gemalt. Er starb zu London in den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Lanner, Joseph, s. Strauß (Johann).

Lannoy, Eduard Freiherr von, geboren zu Brüssel in Belgien im December 1787, verließ sehr früh sein Vaterland, durchzog mit seinen Eltern, welche emigrirt waren, den größten Theil von Deutschland, kehrte erst 1801 nach Brüssel zurück, machte seine Studien theils zu Grätz in Steiermark, theils auf dem Lyceum zu Brüssel und in Paris; ließ sich am Ende des Jahrs 1806 in Steiermark nieder, und bewohnt seit 1818 abwechselnd Wien und sein Landgut in der Nähe von Marburg. Er hat sich als Componist, als Dichter und im Felde der musikalischen Kritik mehrfach versucht. Seine deutschen und französischen Gedichte und Aufsätze vermischten Inhalts finden sich in mehreren Taschenbüchern und Zeitschriften zerstreut. Von seinen musikalischen Arbeiten verdienen folgende besondere Erwähnung: 1 Cantate, aufgeführt zu Brüssel bei der Preisvertheilung im Lyceum 1806; „Margarethe oder die Räuber", Oper in 1 Aufzuge, gegeben zu Grätz 1814 und zu Wien 1819; „die Morlaken", Oper in 2 Acten, gegeben zu Grätz 1817; „Libussa", Oper in 2 Acten, gegeben zu Brünn 1818; „Kätli", Oper in 1 Acte, gegeben zu Wien 1827; „Ein Uhr", Melodram, gegeben zu Wien 1822; „der Mörder", Melodram; „Emmy Teels", Melodram; „die beiden Galeerensklaven", Melodram; „der Löwe von Florenz", Melodram; Ouverture und Zwischenacte zu „Czar Iwan"; „der schwarze Aba", Melodram, welche alle in dem Zeitraume von 1823 bis 1830 auf verschiedenen Bühnen Wiens und Deutschlands gegeben wurden; 1 große Sinfonie in E-Dur, in dem Gesellschaftsconcerte zu Wien aufgeführt; Sinfonie in C-Dur, im Concert spirituel aufgeführt; mehrere Ouverturen, Solostücke für verschiedene Instrumente rc. Im Stiche sind erschienen: 3 Sonaten für Fortepiano und Violine; 1 Trio für Fortepiano, Clarinette oder Violine und Violoncell; 1 Sonate für Fortepiano allein, im Muséo musical; 1 Quintett für Fortepiano, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn (auch als Quartett arrangirt); vierhändige und andere Märsche; Tänze; mehrere Rondo's und Variationen für Fortepiano; große Variationen für die Violine mit Orchesterbegleitung; mehrere Lieder u. s. w. Seit 1830 hat Baron Lannoy seine Zeit fast ausschließlich der Leitung des Conservatoriums zu Wien gewidmet, dessen Vorsteher er bis zum Jahr 1835 war, und dieser verdienstlichen Anstalt durch seine ausgebreiteten Kenntnisse, viel-

seilige Bildung, richtige Ansichten und liebenswürdige Humanität als kräftige Stütze sich bewährte. Gegenwärtig ist er noch Mitunternehmer des Concerts spirituels. 81.

Lanzetti, Salvatore, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts berühmter italienischer Violoncellvirtuos, war aus Neapel gebürtig und stand in Diensten des Königs von Sardinien. 1736 erschienen von ihm zu Amsterdam 12 Violoncell-Solo's, die sich ziemlich in der ganzen musikalischen Welt verbreiteten; nach der Zeit auch „Principes ou l'applicature de Violoncell par tous les tons", die aber in Deutschland nicht weiter bekannt geworden sind.

Lanzi, 1) Francesco, verdienstvoller italienischer Sänger, blühete zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, und war unter Anderen der berühmten Cuzzoni Lehrer. — 2) Petronio L., in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Capellmeister zu Bologna, war unter Anderem auch 1770 erwählter Präsident bei dem Wettstreite, der jährlich dort in der Kirche San Giovanni in Monte von den Componisten und Mitgliedern der philharmonischen Gesellschaft durch Aufführung ihrer Stücke gehalten wurde. Es war dies schon das zweite Mal, daß man ihn zum Präsidenten ernannt hatte, und das erste Stück, was damals in der Gesellschaft aufgeführt wurde, war ein Kyrie und Gloria seiner Composition. Burney, welcher zugegen war, versichert, daß die Arbeit höchst ernsthaft und majestätisch gewesen sey und einige recht schöne Arien und eine fleißig gearbeitete Fuge enthalten habe. Sonst ist von diesem L. leider Nichts bekannt.

Laoud, spanischer Name der Laute, s. dies.

Lapis, Santo, von Laborde unter die guten italienischen Componisten gezählt, war aus Bologna gebürtig und lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Venedig, wo er in Gemeinschaft mit Andern 1729 und 1730 die Opern „la Generosità di Tiberio" und „la Fede in Cimento" componirte, die auch in eben den Jahren aufgeführt und beifällig aufgenommen wurden. Seine nächst darauf folgenden Schicksale sind unbekannt. 1762 befand er sich zu Amsterdam, und gab daselbst 6 Singduette, mehrere französische Chansons in 2 Theilen und 6 Violintrio's heraus. Nach der Zeit scheint er wieder in sein Vaterland zurückgekehrt, aber auch bald gestorben zu seyn. 8.

Lappi, Pietro, italienischer Componist und Geistlicher dabei, aus Florenz gebürtig, blühte zu Anfang des 17ten Jahrhunderts als Capellmeister an San Mariae Gratiarum zu Brescia, und gab seit 1602 eine Menge Kirchensachen heraus, von denen aber jetzt nur noch ein vier- bis achtstimmiges Litaneienwerk, mehrere fünfstimmige concertirende Psalmen, drei- bis fünfchörige Messen (welche 1794 auf dem Schlosse zu Copenhagen mit verbrannten), ein- bis sechsstimmige sacrae melodiae una cum symphoniis et basso ad organum, drei- und vierchörige Compietà (op. 16), und Rosarium musicale — ein Werk, welches mehrere zwei- und dreichörige Messen, Psalmen, Magnificate, Litaneien und Tedeums enthält, bekannt sind.

Lare, bezeichnet in der Solmisation (s. dies.) diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone a oder d nicht die Sylbe la, sondern re gesungen wurde, als man nämlich nur noch die Guidonischen 6 Sylben (ohne si) hatte. Bei dem Tone a war dies der Fall, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von c sich aufsteigend in das Hexachord von g bewegte, wo dann auf dem Tone a, auf welchen la fallen mußte, um weiter fortzuschreiten, ein neues Hexachord, welches von g anfängt, gedacht u. somit die

Sylbe re gesungen wurde. Bei dem Tone d war es in gleicher Weise der Fall, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von f in das Hexachord von c hinaufstieg. Im Uebrigen vergleiche man auch den Art. Hexachord.

Larghetto, das Diminutivum von Largo, s. daher dies. folgenden Artikel.

Largior, s. Fistula.

Largo (ital.), wörtlich: breit, weit, gedehnt; in der Musik gewöhnlich die Bezeichnung des langsamsten Tempo's, und daher nur für solche Tonstücke passend, denen Empfindungen zum Grunde liegen, welche sich gewissermaßen nur in einer feierlichen Langsamkeit äußern. Es liegt in der Natur der Sache, daß dergleichen Tonstücke nicht sehr lang seyn dürfen, weil man nicht wohl von dem Zuhörer verlangen kann, daß er den äußersten Grad von Aufmerksamkeit, welchen ein wirklicher Genuß solcher Tonstücke erfordert, ihnen lange anhaltend widme. Im Uebrigen gilt hier wohl dasselbe, was schon im Art. Adagio von Tonstücken solch' langsamer Bewegung gesagt worden ist. Der Streit darüber, welches Tempo langsamer sey, Adagio oder Largo, ist lange geführt worden; wir glauben, für das Letztere stimmen zu müssen. Die dem Adagio eine langsamere Bewegung zutheilten, verwechselten offenbar Largo mit Lento, welches ohne Weiteres schneller ist als Adagio, und gleichsam den vierten Grad des langsamen Zeitmaaßes, von Largo an gerechnet, in der Musik bildet. Selbst Larghetto, welches das Diminutivum ist von Largo und in dieser Beschränkung auch die ganze Bedeutung von L. hat, ist noch etwas langsamer als Adagio, u. bildet gewissermaßen die Mitte oder den Uebergang zwischen diesem und Largo. Vergl. im Uebrigen auch den Art. Tempo.

Laroche, Sänger, richtiger geschrieben La Roche, s. daher unter Roche.

Larrivé, s. Arrivé.

Laruette, s. Ruette.

Lasalle, s. Salle.

Lasceux, der fleißige Clavier-Componist, welcher in den 60-, 70- und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts die Pressen stets in Bewegung erhielt, und unsere Dilettanten so reichlich mit mancherlei angenehmen und lustigen Clavierstücken, und die Anfänger im Orgelspiele mit vielen kleinen Sachen zur Uebung auf der Orgel versah, war Organist und Clavierlehrer in Paris, und als solcher in der That dort sehr beliebt. Sein letztes Werk, kleine Orgelstücke, erschien 1783. Er starb das Jahr darauf. Schwerlich wird man noch jetzt von Allem, was er schuf, Etwas gebrauchen können.

Laska, 1) Franz, einer der besten Organisten Böhmens, war geboren zu Chorenschitz 1750, und starb zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts zu Mokatzow als Ex-Benedictiner. — 2) Joseph L., gehörte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zu den geschätztesten Saiteninstrumentenmachern. Er lebte zu Prag, und besonders seine Lauten, Violinen und Harfen standen in hohem Werthe.

La sol, ist der Guidonischen Solmisation der Ton d, wenn nämlich auf diesen nicht die Sylbe la, sondern sol gesungen werden mußte, was allemal der Fall war, wenn die Melodie aufwärts aus dem Hexachorde von f ins Hexachord von g überging. Es verhielt sich also damit eben so, wie mit La re, wenn das Hexachord von f in das von c hinaufstieg. S. den Art. La re und vergl. auch über das Weitere den Art. Solmisation.

Lasser, Johann Baptiste, Sänger und Componist, auch musikalischer Schriftsteller, wurde geboren zu Steinkirchen in Unter-Oesterreich am 12ten August 1751. Seine ersten theatralischen Versuche machte er als Tenorist bei kleineren herumziehenden Schauspielertruppen; dann trat er bei dem Theater zu Grätz in ein Engagement, und schon hier bewährte er sich sowohl als tüchtiger Violinspieler, wie auch als gewandter und melodienreicher dramatischer Componist. Er schrieb daselbst die Operetten: „das wüthende Heer", „die glückliche Maskerade", „der Capellmeister", „die kluge Wittwe", „die unruhige Nacht", „die Modehändlerin" und „der Jude", welche alle viel Glück machten. An der ersten lobt man besonders die starken Finale's. 1791 ward er als Churfürstlicher Hof- und Cammersänger nach München berufen. Sein Antritt daselbst ward mit einem Concerte gefeiert, in welchem er sich mit einer Sopran- (fistulirt), Contralt-, Tenor- und Baß-Arie hören ließ, um damit die außerordentliche Volubilität seiner Stimme zu zeigen. Zudem spielte er in demselben Concerte noch ein Concert auf dem Contrabaß. So war er denn also auch in praktischer Beziehung ein mehrseitig gebildeter Künstler. Das erste dramatische Werk, welches er in München in Musik setzte, war das Vorspiel „die Huldigung der Treue" (1791); nachher schrieb er nur noch die Oper „Cora und Alonzo". Von da an wandte sich seine Muse ausschließlich der Kirchenmusik zu, leider aber mit wenigerem Glücke. Er schrieb viele Messen; doch konnte keine davon zu mehrmaliger Aufführung gelangen, indem ihr zu weltlicher Styl und die vielen Erinnerungen darin an gangbare Opernthemen durchaus nicht gefallen wollten. Als Schriftsteller ward er bekannt im Jahre 1798 durch eine „vollständige Anleitung zur Singekunst, sowohl für den Sopran als auch für den Alt." Er starb zu München allgemein geschätzt am 21sten October 1805. Der später lebende Tenorist und Hofsänger daselbst — Emanuel L., und der Clavierspieler — Joseph L., der sich schon 1794 als Knabe von 14 Jahren in einer Academie zu Wien mit Beifall öffentlich hören ließ, sind seine Söhne und Schüler. P.

Lasso, Orlando di (eigentlich Roland von, u. lat. Orlandus Lassus), einer der größten Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts, und in mehrfacher Beziehung merkwürdig für alle Zeiten. Er war zu Mons im Hennegau 1520 (nach Riccioli, nach Anderen erst 1530) geboren. Theanus berichtet, daß er als Knabe seiner schönen Stimme wegen zwei Mal entführt worden sey. Endlich nahm ihn, in seinem 12ten Jahre, Ferdinand Gonzaga, Vicekönig von Sicilien, nach Italien mit und ließ ihn in Musik unterrichten. Als er in seinem 18ten Jahre seine Stimme verloren hatte, folgte er Constantino Castrioto nach Neapel und lebte hier 3 Jahre als Musiklehrer. Darauf wurde er, auf Verwendung des Erzbischofs von Florenz, bei dem er 6 Monate die Stelle eines Musikmeisters versehen hatte, Capellmeister bei St. Lateran in Rom, was vor ihm noch nie ein Mann in so jugendlichem Alter gewesen war. Um seine Eltern wieder zu sehen, gab er aber nach zwei Jahren, in welchen er auch (1541) Maestro de putti (Knabenlehrer) daselbst gewesen war, diese Stelle schon wieder auf, und reiste in sein Vaterland zurück. Jedoch waren seine Eltern bereits gestorben, und nun entschloß er sich, mit Julio Cäsare Brabantio eine Reise nach England und Frankreich zu machen. Nach Vollendung derselben hielt er sich einige Jahre in Antwerpen auf, von wo ihn endlich ein Ruf des Herzogs Albert von Baiern als Capellmeister nach München führte. Nach Einigen soll dies erst 1569, nach Anderen, aber auch wahrscheinlicher, schon 1557 gewesen seyn. In München blieb er dann bis an seinen Tod. König Carl IX. von Frank-

reich berief ihn zwar einstmals nach Paris, und wenn hie und da dieser Vorfall so erzählt wird, als sey er wirklich in Paris angestellt gewesen, so ist das ein Irrthum: er kam nie nach Paris; er hatte den Ruf angenommen, allein schon auf dem Wege dahin erhielt er die Nachricht von dem Tode des Königs, und hierauf kehrte er augenblicklich um, und Herzog Wilhelm, Alberts Sohn und Nachfolger, setzte ihn auch sogleich nach seiner Ankunft in München wieder in seine vorige Stelle ein. Betreff jenes Rufes nach Paris erzählt man auch noch Folgendes: der König, sagt man, sey wegen der bekannten schrecklichen Bluthochzeit, an der er selbst thätigen Antheil genommen hatte, Tag und Nacht von Gewissensbissen geplagt worden, und, großer Musikfreund und selbst guter Sänger, habe ihn Nichts als Musik aufheitern und zerstreuen können. Deshalb habe man denn Lasso kommen lassen wollen, in der Hoffnung, daß dessen damals schon weltberühmte Kunst den König vielleicht ganz wieder herstellen würde. Und die Bußpsalmen, von denen wir weiter unten ein Mehreres reden werden, und einige Stellen aus Hiob soll L. auch wirklich zu diesem Zwecke componirt haben. Sein Todesjahr wird, wie sein Geburtsjahr, verschieden angegeben. Nach Caferrio (Syst. Vetustatis, fol. 412) soll er am 13ten Juni 1593 gestorben seyn; einem Holzschnitte zufolge aber muß er 1593 noch gelebt haben, denn dessen Fertigung fällt in dieses Jahr und darunter wird um Verlängerung des Lebens dieses berühmten Mannes gebeten. Deshalb geben denn Andere, z. B. Hawkins, schon richtiger 1595 an; Kiesewetter behauptet in seiner Geschichte der abendländischen Musik, mit Anderen, 1594, und dieses wäre denn auch das Todesjahr Palestrina's, als dessen Rival L. von Vielen genannt wird. Um L's Kunst genau würdigen zu können, muß man das Zeitalter verstehen, in dem er lebte. Es war dies die Epoche, wo die Niederländer, durch welche die Musik gewissermaßen in Italien hineingetragen worden war, schon bedeutend zu concurriren anfingen mit tüchtigen Tonsetzern anderer Nationen, ihr Flor im Auslande sichtlich im Abnehmen war, und sie nur hie und da noch einen Stein im Brette hatten. Die Musik war in Italien bereits einheimisch geworden. Die Zöglinge der Venetianischen Schule hatten sich in allen größeren Städten Oberitaliens seßhaft gemacht und ihre Wissenschaft und Kunst fortgepflanzt. Ihre Schule floß mit der Römischen zusammen, immer aber noch einen eigenen Charakter behauptend, der sich durch eine Hinneigung zu einer künstlicheren Setzart, und zwar zu derjenigen, welche man, obschon nicht ganz richtig, die chromatische nennt, oder durch allmählige Entbindung von den alten Tonarten bemerkbar machte. Neapel hatte noch keine eigene Schule; allein die Römische und Venetianische waren so reich, daß Italien, wie einst Niederland, schon damals seine Söhne in alle kunstliebende Länder ausschicken u. jenes Supremat in Europa erlangen konnte, welches es bis auf den heutigen Tag behauptet hat und höchstens nur hinsichtlich der spät ausgebildeten Instrumentalmusik jetzt den Deutschen einräumt. Wollte daher ein Niederländer damals noch besonderes Aufsehen machen, so mußte er auch Besonderes leisten, mußte ein Nebenbuhler Palestrina's seyn, der jener ganzen Epoche den Namen gab (das Palestrina'sche Zeitalter). Orlando di Lasso war der Mann; er beleuchtete und beschloß zugleich die große Periode der Niederländer, welche seit 2 Jahrhunderten der Welt wohl gegen 300 für ihre Zeit vortreffliche, und darunter auch wirklich viele ausgezeichnete Tonsetzer geliefert hatte. Hielt er auch im Allgemeinen mit seinen flammändischen Landsleuten gleichen Schritt, so schloß er sich doch mehr als Andere jener Tendenz der Römischen und Venetianischen Schule an, und half vollenden

die Verbesserung des figurirten Contrapunkts und die Vermannigfaltigung der Modulation durch Einführung chromatischer Gänge. Nur in Ansehung des kirchlichen Anstandes und der würdevollen Erhabenheit übertraf ihn Palestrina, wie auch schon Forkel in seiner Geschichte der Musik ganz richtig bemerkt. Gerber führt eine große Menge seiner Werke in seinem neuen Tonkünstlerlexicon an. Uns fehlt hier der Raum zu solchen Details, und wir müssen uns daher nur auf allgemeine Bemerkungen darüber beschränken. Die meisten von den bekannten Werken L's, die ungemein zahlreich sind und in geistlichen und weltlichen Compositionen aller Art bestehen, befinden sich auf der Königl. Bibliothek zu München, zum Theil in Handschriften, worunter denn auch das kostbare Manuscript der oben erwähnten „Sieben Bußpsalmen", auf Pergament geschrieben, als Ehrendenkmal seiner Kunst. Es ist dies in der That ein wahres Prachtwerk, auch in seinem Aeußern, so daß es sich wohl der Mühe lohnt, noch länger dabei zu verweilen. Es besteht aus 4 Foliobänden, in roth Saffian, mit emaillirtem und stark vergoldetem Silber beschlagen, so daß auf jeden Band 6 Pfund Silber gerechnet werden. Jede der 4 Ecken ist mit sehr schön gearbeiteten Löwenköpfen und die Mitte der Tafeln mit dem alten Baierischen Wappen geziert. Jeden Band verwahren 2 silber-vergoldete Schlösser, wozu 4 dergl. Schlüssel gehören. Der erste der beiden ersten größeren Bände, deren jeder 3 Spannen hoch und 2 breit ist, und welche das Notenwerk selbst enthalten, führt den mit rothen und blauen Buchstaben geschriebenen Titel: „Septem Psalmi poenitentiales auspiciis illustriss. Principis Alberti Comi. Pal. Rheni utriusque Bavariae Ducis sacris imaginibus cum texto congruentibus compiosissime exornati et in duos tomos divisi, anno MDLXV. Seite 2 ist das Bild des Herzogs als Ritter vom goldenen Vlies in ganzer Figur, umgeben von verschiedenen Sinnbildern, und dann ist das Werk so fort mit den Abbildungen alles Dessen noch decorirt, was nur der Nation achtungswürdig, ehrenwerth und heilig seyn konnte, als Wappen aller Art 2c. Ein dort ebenfalls befindliches gedrucktes, großes Motettenwerk „Magnum opus musicum" gaben seine nachfolgenden beiden Söhne 1604 in 17 Foliobänden heraus. Nach Baini's Versicherung, in seinem Werke über Palestrina, besitzen auch die Archive von Rom, vorzüglich des Oratoriums zu S. Maria in Vallicella, noch Vieles in Manuscript von L., was noch gar nicht bekannt geworden ist. So z. B. hat er vortreffliche 4-, 5-, 6- und 8stimmige Motetten von ihm gefunden. Ein namhaftes Verdienst erwarb sich L. auch durch Vereinfachung der Taktarten und Taktzeichen. Vor ihm waren mehr als achtzigerlei davon im Gebrauch; er reducirte sie zuerst auf 2 Hauptarten, den geraden und ungeraden Takt, und bediente sich als Tempobezeichnung nur der Worte Allegro, Adagio 2c. Die Druckorte seiner bekannt gewordenen Werke sind: Venedig, Paris, Lyon, Antwerpen, Löwen, München und Nürnberg. Ihre Texte sind lateinisch, deutsch, italienisch und französisch. In seinem Geburtsorte Mons ist ihm auch von Seiten der Stadt ein Denkmal errichtet worden. Seine schon erwähnten beiden Söhne, und natürlich auch Schüler, waren

Lasso, Rudolph von, u. Ferdinand von. Jener, der ältere, geb. zu München, war Organist des Herzogs Maximilian von Baiern; dieser, der jüngere, ebenfalls geb. zu München, zuletzt Obercapellmeister desselben Herzogs. Rudolph scheint sich aber in der Composition mehr ausgezeichnet zu haben als Ferdinand. Von 1606 bis 1621 schrieb er viele 4stimmige Cantionen, Sinfonien, 2- bis 4stimmige geistliche Lieder 2c., und endlich gab er auch heraus „Alphabetum Marianum triplici cantionum serie

ad multifariam 2, 3, 4 vocum harmoniam" — eine Sammlung von 57 Stücken, die er dem Bischof von Freisingen Veit Adam dedicirte. Ferdinand, der sich vor seiner Anstellung in München, um 1588, als Capellmeister in Diensten des damaligen Grafen v. Hohenzollern-Sigmaringen befand, hat auch Einiges, als 6stimmige geistliche Lieder, 8stimmige Oden ꝛc., componirt; doch war sein Talent mehr ein praktisches. Beide Söhne aber erreichten bei Weitem den Vater nicht, und die Achtung, mit der man ihrer erwähnt, ist sicher nur ein Abglanz, ein Widerschein von dem Ruhme des unsterblichen Vaters, den sie denn auch durch Herausgabe einer großen Motetten-Sammlung, wie im vorigen Art. bemerkt wurde, zu ehren suchten. Ihr Todesjahr findet sich nirgends angegeben; wahrscheinlich fällt es in die Zeit von ohngefähr 1624 bis 1630 oder 1636. S.

Lassus, ein altgriechischer Poet und Musikus, geb. zu Hermione in Achaja gegen die 58ste Olympiade oder 548 v. Chr., war der Erste, welcher ein Buch über die Musik schrieb, das aber verloren gegangen ist. Wenn in Nr. 43 und 44 der ehemaligen Berliner musikalischen Zeitung ein Professor J. G. Murhard die Auffindung desselben versichert, so war die ganze Geschichte nichts mehr und nichts weniger als ein bloßer Scherz von dem jetzigen Professor Marx in Berlin, wie derselbe selbst in einem Briefe an Gottfried Weber gestanden hat. Uebrigens soll L., wie Plutarch versichert, nicht blos Theoretiker, sondern auch Praktiker gewesen seyn. Er führte die Dithyramben in der Poesie und Musik ein, weshalb ihn denn auch Einige für den Erfinder derselben ausgeben. Diogenes Laertius sagt, er verdiene unter die sieben Weisen versetzt zu werden. 48.

Latilla, Gaetano, geb. zu Neapel, nach Gerber 1710, jedenfalls aber um ein Paar Jahre früher, denn schon 1738 ward er dem Capellmeister Pompejo Canniciari an San Maria Maggiore zu Rom adjungirt, und die Wichtigkeit dieser Stelle läßt nicht wohl glauben, daß man sie einem Manne von kaum 28 Jahren übertragen haben würde. Indeß müssen wir doch auch zugeben, daß L. schon in seiner Jugend ein außerordentliches Talent entwickelte, so daß er hinsichtlich der dramatischen Composition es sogar wagen durfte, einen Jomelli und Galuppi in die Schranken zu rufen. Seine Opern „Demophoonte“ (1738), „Finta Cameriera“ und „Orazio“, welche er mit Pergolesi gemeinschaftlich componirte, hatten ganz diese Tendenz; aber nicht durch den damals schon immer mehr um sich greifenden italienischen Figuren-Reichthum im Gesange, sondern durch die strengste Einfachheit, entblößt von allem äußern Zierrath, wollte er seine Gegner besiegen, und in der That auch würde es ihm vollkommen gelungen seyn, hätte nicht auf der anderen Seite wieder das oft überaus künstliche Gewebe seiner Harmonie die einfache Schönheit seiner Melodien bedeckt. Seine Zeitgenossen hielten ihn für einen ihrer größten Kontrapunktisten, und diesen Ruf wollte er bewähren und erhalten. Die Oper „Gara per la Gloria“ versöhnte ihn mit Galuppi, und er setzte gleich darauf 1744 mit demselben gemeinschaftlich „Madama Ciana“. Seine folgende Oper „Amore in Tarantola“ machte besonders auf den Theatern zu London viel Glück und brachte ihm von dort den Auftrag zur Composition der Opern: „La Pastorella al Goglio“, „Griselda“, „gl' Impostoro“ und „l'Opera in prova alla moda“, welche er insgesammt im Jahre 1751 vollendete. Hierauf ward er als Capellmeister nach Venedig berufen, wo er die Opern: „Isola d'Amore“, „Olimpiade“, „Amore Artigiano“, „Merope“, „Giardiniera Comtessa“ (komisch), „la Comedia in Comedia“ (ein Intermezzo), „Don Calascione“ und „Sa bona figliola creduta vedova“ und auch einige Instrumentalsachen, als Sinfonien u. s. w. com-

ponirte, und endlich gegen 1774 starb. In den letzten zehn Jahren seines Lebens schrieb er fast gar nichts mehr; doch wurden noch in den 60- und 70er Jahren zu Venedig mehrere seiner Opern mit Beifall aufgeführt. Auch sind mehrere einzelne Piecen daraus gedruckt worden. 1770 sprach ihn Burney noch in Venedig, und erfuhr denn auch von ihm, daß er der Oheim des berühmten Piccini war. 17.

Latour, Jean, Pianofortevirtuos und fleißiger Componist für sein Instrument, lebt zu Paris. Seine Lebensgeschichte ist, für uns Deutsche wenigstens, noch in ein tiefes Dunkel gehüllt. Seine Compositionen, die ganz im französischen Style verfaßt, also elegant (s. Eleganz) und brillant, daher aber auch meist schwierig sind, und einen feurigen Vortrag erfordern, wenn sie wirklich gefallen sollen, bestehen in Concerten; Trio's für Pianoforte, Harfe und Flöte (wohl die besten unter allen); Duetten für Pianoforte und Violine und andere Instrumente (darunter „le Troubadour" op. 22 sehr empfehlenswerth); 4händige Pianofortesachen aller Art; Variationen, mit und ohne Begleitung; Rondo's u. s. w. Im Ganzen mögen es nahe an 100 Werke, oder wohl noch darüber, seyn. Die in Deutschland davon bekannten druckte André in Offenbach. Einige haben L. auch wohl schon den französischen Gelinek nennen wollen; wir finden aber diesen Vergleich durchaus nicht passend; soll er einmal mit einem deutschen Clavier-Componisten verglichen werden, so möchten wir ihn eher der Blahetka, selbst Czerny, Hünten und solchen Meistern an die Seite stellen.

Latzel, Joseph, Mitglied des Kreuzherrn-Ordens mit dem doppelten Stern vom heil. Grabe zu Jerusalem und Regens Chori an der Kreuzkirche zu Neisse, wurde am 12. Mai 1764 zu Marienthal, in der Grafschaft Glatz, von dürftigen, aber sehr rechtlichen Eltern geboren, die ihn zu strenger Sitte und Arbeitsamkeit anhielten. 1770 ward sein Vater, der Schullehrer war, nach Rosenthal befördert. Hier traten bei dem schwächlich gebauten Knaben herrliche Anlagen zur Musik hervor. Doch hatte sein Vater nicht Zeit, ihn mit der gehörigen Sorgfalt zu unterrichten. Was er durch Beiwohnen der Unterrichtsstunden, die sein Vater Andern gab, profitiren konnte, war seiner eigenen Ausbildung und Uebung dann überlassen. Diese trieb er übrigens mit solchem Fleiße, daß er selbst bald im Stande war, Unterricht im Orgel- und im Violinspiele und im Gesange zu ertheilen. 1778 kam er auf das katholische Gymnasium in Breslau, wurde ins Convict aufgenommen und zog durch sein vortreffliches Orgelspiel, so wie durch seine für eine so jugendliche Hand fast unglaubliche Behandlung des Kontrabasses und durch sein Violinspielen die Aufmerksamkeit des Musikdirectors Förster auf sich, der sich deshalb viel mit ihm beschäftigte und in freundschaftlichem Umgange die Mittel und Wege zeigte, durch welche er seine bei so schönen Talenten glücklich begonnene musikalische Ausbildung auch eben so glücklich vollenden konnte. Indeß begann er 1787 den theologischen Cursus und trat nach Vollendung desselben am 15. October 1790 in das Kreuzstift zu Neisse. Seine Priesterweihe erhielt er im September 1792. Nun konnte er nur in den Nebenstunden sich der liebgewonnenen Kunst widmen, bis 1798, wo er zum Regens Chori und zum Gesanglehrer an dem Königlichen Gymnasium zu Neisse ernannt wurde. Die außerordentliche Kraft und Gewandtheit, womit er diese seine Aemter verwaltete machte ihn bekannt und berühmt. Die Musik auf seinem Chore gehörte zu den besten in ganz Oberschlesien. Auch componirte er Viel für seine Kirche, meist aber anonym, und widmete alle übrige Zeit dem musikalischen Privatunterrichte, aus dem viele tüchtige Schüler hervorgingen. Unter den

schlesischen Schulleuten und Organisten nennen ihn viele und gerade wohl die vorzüglicheren mit höchster Achtung ihren Mentor. Auch sein Nachfolger Jung war sein Schüler. Er starb nach kurzem Krankenlager am 5. Sept. 1827. Gedruckt ist von seinen Compositionen unseres Wissens keine; aber auf dem Chore der Kreuzkirche in Neisse befinden sich noch im Manuscript mehrere von seinen Choralvespern, eine Messe in C-Dur, viele Hymnen, Offertorien und Antiphonien, vier Alma und ein Regina coeli. Wo sich die Geburtstags-Cantate befindet, die er einstmals aufführte, und die so außerordentliches Aufsehen machte, können wir nicht angeben. 20.

Lau, Carl, der sich schon in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts durch mehrere Hornconcerte einen bedeutenden Namen erwarb, lebte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts als Professor der Musik an der Jekaterinoslawschen Universität und als Capellmeister der Jagdmusik bei dem Kaiserl. Jägercorps, wie auch bei der Ismailowschen Garde und Garde zu Pferde zu Petersburg, und gehörte damals zu den vorzüglichsten und verdienstvollsten Tonkünstlern daselbst, der sich besonders die Vervollkommnung der Horn- oder Jagdmusik sehr angelegen seyn ließ. Früher, um 1784, war er bei der Jagdmusik des Feldmarschalls von Rascinowski als Capellmeister angestellt, und da dieser sein ganzes Hornistencorps dem Fürsten Potemkin überließ, so kam er auch in dessen Dienste. Jenes Corps bestand damals aus 36 Personen und hatte einen solchen ausgebreiteten Ruf durch ihn gewonnen, daß selbst Kaiser Joseph II. und die Kaiserin Katharina es 1787 zu hören verlangten. Nach seiner Production erhielt er von beiden Majestäten reiche Geschenke. Leider fehlen uns von 1800 an alle Nachrichten über ihn, wie denn auch frühere, welche seine ersten Lebensjahre betreffen. Dem Namen nach war er wahrscheinlich ein Deutscher, und da der Name Lau besonders in Schlesien sehr bekannt ist, ein Schlesier von Geburt. Lebte doch auch zu gleicher Zeit ein Organist zu Hermstorf unterm Kynast, Namens Lau (E. H.), der zugleich ein guter Kupferstecher war, und mehrere Musikwerke in Kupfer gestochen hat.

Laube, Anton, aus Brüx in Böhmen gebürtig, starb um 1784 als Chordirector bei Sanct Veit im Dom zu Prag. Ehe er zu dieser Stelle gelangte, war er Chordirector an der Galluskirche daselbst. Er hat Vieles geschrieben, namentlich viele Concerte für verschiedene Instrumente, was aber wegen Mangels an reinem Satze bei Kennern nie viel Beifall fand. Ob das Singspiel „das Orakel“, welches einst unter dem Namen Laube bekannt wurde, von ihm ist, läßt sich nicht entscheiden.

Laucher, Joseph Anton, Hornvirtuos, blühete in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und war Musices Director dilingae ad Danubium gloriosissimae domus Austriacae. Als Componist ward er 1786 durch 18 Vesperhymnen mit vier gewöhnlichen Singstimmen, 2 Violinen, Kontrabaß, Orgel und 2 Waldhörnern, mit angehängtem vollstimmigen Te Deum und Veni Sancte u. s. w. bekannt, ferner durch mehrere solenne Messen und einige andere Kirchensachen, die Boßler in Speier druckte.

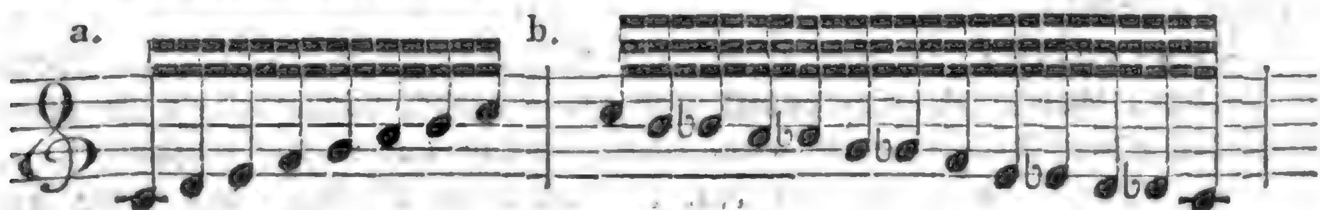
Lauda Sion Salvatorem, ist eine Sequens, die in der römisch-katholischen Kirche am Frohnleichnamsfeste gesungen wird. S. im Uebrigen den Art. Sequens.

Laudes Episcopi, wörtlich: bischöffliche Lobgesänge, sind gewisse alte gallische Melodien, die noch bis zur Zeit der vorletzten französischen Revolution in mehreren französischen Kathedralkirchen von einigen Canonicis vor der Epistel der großen Feste gesungen wurden.

Laudistae, zu deutsch: Hymnen- oder Psalmensänger, machten vor Zeiten in Italien und besonders zu Florenz, eine eigene Gesellschaft aus, welche mit höherer Erlaubniß zu gewissen Zeiten mit brennenden Kerzen in weißer Kleidung durch die Straßen zog und vor den Kirchen oder auf öffentlichen Plätzen Hymnen und dergleichen absang. So trugen auf alle Fälle die Laudisten viel zur Verbreitung der Musik in Italien bei, wie alle die übrigen Gesellschaften, die sich damals dort bildeten (S. Italienische Musik), und ganz ähnlich den ehemaligen Mysterien in Frankreich. (S. die Art. Mysterien und Französische Musik). Den Laudisten, welche ihre Gesänge unisonisch sangen, standen die Figuristen entgegen, welche wahrscheinlich mehrstimmig, wenigstens doch 2stimmig und taktmäßiger sangen. Wenn es in der Frankfurter Chronik von 1300 heißt: Musica est ampliata, novi cantores surrexere et Figuristae incoeperunt alios modos, so läßt sich annehmen, daß zu jener Zeit schon die Laudisten im Abnehmen waren und von den Figuristen verdrängt wurden.

Lauer. Es leben, so viel wir wissen, 2 Componisten dieses Namens, die sich Beide ziemlich auf ein und demselben Gebiete auszeichneten: ein A. Baron von Lauer, zu Berlin, und ein anderer, dessen Vorname uns unbekannt ist, als Lehrer des Gesanges am Gymnasium und an der höheren Töchterschule zu Straßburg, wo er auch die Uebungen und Productionen eines, unter der Oberleitung des Oberförsters Pet. Hagenbach stehenden Gesangsvereins dirigirt. Jener, der Baron von L., schrieb viele Lieder und kleine Claviersachen, unter welchen ersteren sich vorzüglich diejenigen auszeichnen, welche er dem Fräulein Louise von Kleist dedicirte. Es ist keine Opusnummer auf dem Titel angegeben, und wir können die Sammlung daher auch nicht bestimmter bezeichnen. Sie beweist, daß ihr Verfasser den Satz versteht, und was der Kenner vielleicht daran tadeln könnte, sind Kleinigkeiten. Von des gleichnamigen Straßburger Componisten Werken führen wir 50 zweistimmige Gesänge in den gebräuchlichsten Dur- und Molltonarten, 24 dergl. religiöse Lieder für Volksschulen, und 4 dreistimmige Canons an, die ihrem Zwecke, den mehrstimmigen Gesang in den Schulen zu befördern, ganz entsprechen, und überall eingeführt seyn sollten, wo diesem schönen Zwecke, den wir den ersten und festesten Schritt zu einer allgemeinen musikalischen Volksbildung nennen möchten, entgegen gearbeitet wird.

Lauf, auch Läufer, laufende Figur, eine Anzahl stufenweise auf- oder absteigender, meistentheils in sehr geschwinder Bewegung nach einander folgender Töne (Noten von sehr kurzem Zeitwerthe), die sonst auch wohl unter der Benennung Passage, Roulade, Gang (s. indeß alle diese) vorkommt. Man theilt die Läufe ein in diatonische und chromatische; jene sind solche, die aus lauter ganzen Tönen, wie eine gewöhnliche Tonleiter, mit Inbegriff von nur 2 halben Tönen in einer Octave, diese solche, welche durchgehends aus lauter halben Tönen bestehen. a ist ein diatonischer, b ein chromatischer Lauf.



Folgen die Töne eines Laufs in sehr geschwinder Bewegung auf einander, wie z. B. bei b, so nennt man ihn auch wohl eine Tirade; doch ist mit diesem Worte auch noch ein andrer Begriff verbunden (s. Tirade); und

führt der Lauf zu einem Schluß, zu einem Grundtone, so heißt er auch wohl bezeichnend Schlußlauf. Der älteste Componist, in dessen Werken solche laufende Figuren vorkommen, ist Jeannes Mouton (s. d.), der überhaupt zuerst die Diminutionen (Werthverringerung) der Noten einführte. Betreff des Vortrags der Läufe ist kaum wohl mehr zu bemerken, als daß sie deutlich und mit Rundung ausgeführt werden müssen: die Töne müssen, jeder von ihnen vernehmlich, gleichsam wie Perlen neben einander liegen; es darf kein Schleppen oder Ziehen seyn, wie wir es am häufigsten bei Sängern antreffen und bei Saiteninstrumentisten, wenn sie durch die verschiedenen Lagen der Applicatur spielen. Ob ein Lauf ligato oder staccato vorgetragen werden soll, wird vom Componisten besonders angedeutet.

Lauf, nennen Einige auch den Wirbelkasten oder Wandel an Geigeninstrumenten. S. jene Art. und Geige.

Lauffensteiner, H. von, der einst berühmte Lautenspieler, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und war Cammermusikus des Churfürsten von Baiern. Er componirte auch Mehreres für sein Instrument, gegen ein halb Dutzend Parthien und wohl eben so viele Duos, die aber verloren gegangen sind.

Laufgraben, heißen bei einigen Orgelbauern auch wohl die Conducten (s. d.). Eine andere Bedeutung sehe man noch unter dem Art. Durchstecher.

Laugier, s. Logier.

Laugier (auch l'Augier geschrieben), Marc. Antonie, Mitglied der Academien zu Angers, Marseille und Lion, geb. zu Monosque in der Diöcese von Sisteron 1713, lebte Anfangs als Jesuit zu Lion; verließ aber 1756 diesen Orden, kam nach Paris, wurde daselbst Königl. Hofprediger und starb 1769. Er ist merkwürdig als der Erste, der in Frankreich ein periodisches musikal. Werk herausgab. Dasselbe führte den Titel: „Sentiment d'un Harmoniphile sur différens ouvrages de Musique." 1756 erschienen 2 Theile davon; eine neue Methode, den Baß zu beziffern, aber, welche er aus einem Manuscripte des Abbe Roussier, gegen dessen Willen, darin aufgenommen hatte, verwickelte ihn in Streitigkeiten, die dann das ganze Unternehmen ins Stocken brachten. 33.

Laune. Ueber das Launige in der Musik vergl. man den Art. Komisch. Mehr als dort wird darüber hier in der Encyklopädie nicht zu sagen seyn.

Laurencini oder Lorenzino, ein großer Lautenist zu Rom, qui propter insignem testudinis experientiam Eques auratus Romae fieri promeruit, wie Besardus in der Vorrede zu seinem Thesaurus harmonicus sagt. L. war des Besardus Lehrer, und blühete besonders gegen Ende des 16ten Jahrhunderts. Wenn Gerber in seinem alten Tonkünstlexicon dem nicht ganz zuverlässigen Laborde nacherzählt, daß L. jenen Thes. harm. herausgegeben habe, so ist das ein Irrthum, den er denn auch in seinem neuen Lexicon berichtigt.

Laurentio, Marianus de, ein Priester und Canonicus zu Noti in Sicilien, blühete als Componist und Herausgeber vieler Werke zu Anfange des 17ten Jahrhunderts (um 1620). Man hat noch ein 5stimmiges Madrigalenwerk von ihm, mit einem 8stimmigen Dialog, das 1602 zu Venedig gedruckt wurde, und noch eine Sammlung von Psalmen, Magnificaten, Falsi bordoni, Messen ꝛc., alle 4stimmig mit Basso cont. u. Orgelbegleitung, die 1624 zu Palermo erschien.

Laurentius, Christian, aus der Grafschaft Tonna zu Ende des 17ten Jahrhunderts gebürtig, legte den ersten Grund im Clavierspiele bei dem dortigen Cantor gleiches Namens (vielleicht sein Vater). Sein fernerer Lehrer darin und auch in der Composition war Witten. Durch diesen lernte dann der Herzog von Gotha seine Talente kennen, und ernannte ihn 1722 zum Organisten an der Stiftskirche zu Gotha, als welcher er auch in der Herzogl. Hofcapelle mitwirkte, und die Prinzen in Musik unterrichten mußte. 1732 aber ward er von Gotha als Hoforganist nach Altenburg berufen, und hier starb er gegen 1750. Seine Clavier- und Orgel-Compositionen gehörten zu seiner Zeit und noch nach seinem Tode zu den beliebtesten. Ward auch unsers Wissens Nichts davon gedruckt, so verbreiteten sie sich doch weit durch Abschriften, besonders unter den Anfängern im Clavier- und Orgelspiele, die namentlich in seinen Orgelfugen die zweckmäßigsten Uebungen fanden. 19.

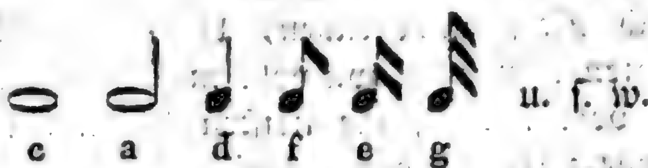
Lauro, Domenico (Gerber schreibt Dominicus Laurus), aus Padua gebürtig, war um die Mitte des 16ten Jahrhunderts Capellmeister zu Mantua, und ein fleißiger, zu seiner Zeit auch berühmter Componist. Baini kennt 5stimmige Motetten von ihm, die er sehr rühmt. In Deutschland ist aber wahrscheinlich keine davon bekannt.

Lauska, Franz Ignaz, geb. zu Brünn den 13. Januar 1769, machte unter dem Titel eines Churpfalz-Bayerischen Cammermusikus große Kunstreisen, und erwarb sich, namentlich in Hamburg, Berlin, Frankfurt, Kopenhagen und Wien den Ruf eines vortrefflichen, höchst geschmackvollen Pianisten. In letztgenannter Hauptstadt privatisirte er mehrere Jahre als sehr geachteter Musiklehrer, und soll, nach Gerber, 1804 bei Albrechtsberger den Kontrapunkt studirt haben, was jedoch, chronologisch berechnet, einigem Zweifel unterliegt. Später wählte er Berlin zum Aufenthalte, woselbst er auch, bis zu seinem Tode 1821, mit Componiren und Unterricht ertheilen ausschließend sich beschäftigte. Von seiner Arbeit sind 46 Werke, meist Clavierpiecen, bekannt geworden; darunter Concerte, Sonaten, Rondo's, Variationen, Capriccios, Polonaisen, deutsche Lieder u. m. a. —d.

Laute, Liuto, auch Testudo, bezüglich ihrer Schildkrötenartigen Form, genannt, galt vormals für das beliebteste und angenehmste aller Saiteninstrumente, und durfte in keinem wohlorganisirten Orchester vermißt werden. Sie ist mit 24 Darmsaiten bezogen, deren einige im Basse auch übersponnen sind und in 13 Chöre abgetheilt, 11 Saiten zweichörig, die beiden obersten aber nur einfach, 14 derselben ruhen auf dem Sattel des Griffbrettes, und sind wie gewöhnlich am Wirbelkasten befestigt; diese werden von den Fingern der linken Hand gegriffen, mit jenen der rechten aber die vollen Accorde pizzicato angeschlagen. Die übrigen, merklich längeren 10 Saiten laufen nebenher in gleicher Richtung, können durch den Druck nicht verkürzt werden, bilden die Grundstimme, und dienen zum Wechsel der Tonarten. Für jeden Halbton ist ein eigener Bund, der mit einem Buchstab bezeichnet wird; das System, aus 6 Linien bestehend, hat weder Schlüssel noch Versetzungszeichen, blos die Taktart muß bemerkt werden. Alle 6 Linien heißen A, wiewohl in Wirklichkeit nur 3 leere Saiten dieses Namens vorkommen; die tiefsten Baßnoten werden durch die Zahlen 6, 5, 4, angezeigt, die nächsten vier abermals mit A, und geraden Strichen, nämlich a||| a|| a| und a. — Da nun jeder Ton, nach Bequemlichkeit der Applicatur, wenigstens auf 3 Saiten genommen werden kann, so beweist solches den seltenen Tonreichthum der Laute. Die Hauptstimmung ist D-Moll, nach dieser Scala: a, b, c, d, e, f, g, bei allen anderen Ton-

arten müssen die erforderlichen Kreuze und Bee schon vorher in die Baßoctave hineingestimmt werden; der erste Bund auf jeder Saite heißt immer b, der zweite c, der dritte d, der vierte e u. s. f. und indem eben durch deren Anwendung die chromatische Fortschreitung erzielt wird, bedürfen auch die übrigen sechs Chöre keiner Umstimmung. — Eine Anleitung zur Behandlung dieses merkwürdigen Instruments hat E. G. Baron 1727 in Nürnberg drucken lassen; als berühmte Lautenvirtuosen haben ihrer Zeit Epoche gemacht: Galilei, Gauthier, Gerle, Hofer, Kohaut, Lauffensteiner, Logi, Marion de Lorme, Martin, Pelagratzky, Reggio, Roy, Scheidler, Schindler, Setzkorn, Straube, Weiß, Walter u. m. A. 18.

Das Alter der Laute läßt sich nicht ermitteln. Sie soll von einem Persischen Philosophen Namens Manes oder Manichäus (dem Stifter der Secte der Manichäer), ums Jahr Christi 270 erfunden worden seyn. Daher leitet man denn auch gern mit Gerber (siehe dessen neues Tonkünstlerlexicon, Artikel Manes) den Ursprung des deutschen Namens Laute her von dem arabischen Worte oud, welches so viel bedeutet als testudo, — Schaale, Schildkröte, und welchem dann der arab. Artikel al vorgesetzt ist; also aloud, abgek. loud, und im Deutschen dann endlich Laute. Frisch in seinem Wörterbuche will dieses Wort herleiten vom lat. ludere — spielen, oder von laudare — loben; mit den Fingern lauten zu eines andern Lob. Das Gesuchte dieser Ableitung fällt in die Augen; woher dann der spanische Name Laoud, der italien. Liuto, und der franz. Luth, welche alle dem deutschen Laut so ähnlich klingen? Und daß die Laute wirklich orientalischen Ursprungs ist, beweiset auch ihre Verbreitungsgeschichte: die Mauren brachten sie zuerst nach Europa, und zwar nach Spanien; von da kam sie nach Italien, und erst von hier aus empfingen wir Deutsche sie. Ferner war in ihrer Urgestalt sie wirklich der Schaale einer Schildkröte ähnlich, nämlich gewölbt, und die Vermuthung, daß sie aus der ältesten Leyer, deren Erfindung man dem Merkur zuschrieb (s. Leyer und Chelys) hat Vieles für sich. Später verfertigte man sie, jedoch in ähnlicher Gestalt, aus dünnen Spähnen von Ahornholz, die so zusammengeleimt wurden, daß sie einen Bauch bildeten, der oben etwas oval zulief. Der obere Sang- oder Resonanzboden ist flach, von weichem, trockenem Fichtenholze, und hat nahe am Griffbrette ein rundes, meist künstlich verziertes Schallloch (eine Abbildung enthält die Leipz. allgem. mus. Ztg. von 1826 Nr. 39); Griffbrett und Saitenhalter (Fessel) sind wie bei der Guitarre. — Die Stimmung ist allerdings gewöhnlich D-Moll, aber die Saiten klingen so: Contra A, B, tief C, D, E, F, G, A, klein d, f, a, eingestr. d, f, a. Diese Stimmung wurde in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts allgemein angenommen; vorher bestand sie blos aus F, G, c, f, a, d, g, also nur aus 7 Chören. — Betreff der Notenschrift bemerken wir noch, daß zur Bezeichnung der Dauer, welche die in Buchstaben gegebenen Töne haben sollen, über der sechsten Linie auch Notenzeichen stehen, wie z. B.



Sonderbarer Weise sind die Lautenspieler bei ihrer Notenschrift hartnäckig verblieben. 1509 verfiel man in Italien auch auf den Gedanken, statt der bis dahin üblichen Buchstaben Ziffern zu gebrauchen, welche die zu greifenden Bunde anzeigten. — Wenige Instrumente waren in früheren Zeiten

so beliebt als die Laute, und man bediente sich ihrer, da die Accorde harfenartig mit den Fingern gerissen wurden (arpeggio), besonders zur Ausführung der Generalbaßstimme, zur Begleitung des Recitativs und der Sologesänge. Vollkommene Stücke mit Melodien kamen selten darauf zu Gehör. Wer solche spielen konnte, galt für einen großen Meister. Ohne Gesang war ihr Spiel nur ein bloßes Fantasiren mit gebrochenen Accorden. Deshalb wagten sich auch nur wirklich große Meister daran, reine Instrumentalstücke, als Ouverturen, Sinfonien ꝛc. für die Laute zu arrangiren. In Deutschland waren es ehedem besonders die Minnesänger (s. d.), welche dieses Instrument gebrauchten. Jene ungemeine Schwierigkeit, welche theils seine Stimmung, theils sein Spiel selbst darbietet, dazu seine in der That schlechte Stimmhaltung, sind vielleicht die Ursachen, daß es ungeachtet seines wirklich schönen Tones und seiner großen Nützlichkeit als Accompagnements-Instrument in neuerer Zeit fast ganz vergessen, und von der unstreitig viel armseligeren Guitarre verdrängt worden ist. Uebrigens mögen auch die Vervollkommnungen der schöneren Harfe dazu beigetragen haben. In der Zeit, wo es noch an der Tagesordnung war, verfertigte man auch Lauten von verschiedenen Dimensionen: man hatte damals kleine Octavlauten, kleine Discantlauten, Chorist- (Alt-), Tenor-, Baß- und Großoctavbaßlauten. Dadurch ward es denn auch möglich, daß man vollkommen combinirte Harmoniemusiken bisweilen blos auf Lauten spielte. Aus den verschiedenen Lauten, nach ihrer Größe, entstanden zuletzt wieder ganz neue Instrumente, die jedoch sämmtlich zum Lautengeschlecht gerechnet werden müssen, und daher auch wohl alle unter dem Namen Lauteninstrumente begriffen, d. h. lautenähnliche Instrumente, die ihrer Natur nach mit der Laute verwandt oder auch aus dieser entstanden sind, als: Theorbe, Mandora, Mandoline, Guitarre, Pandure, Pandurine, und deren ähnliche. d. Red.

Lautenclavicymbel, oder Lautenclavier, was dasselbe ist, s. Fleischer.

Lauteninstrumente, s. Laute.

Lautensack, Paul, war zu Bamberg (nicht zu Nürnberg, wie Gerber meldet) 1478 geboren, und Organist zu Nürnberg, wo er 1561 starb. Durch viele Schriften, welche er über Musik herausgegeben, hatte er sich einen berühmten Namen erworben. Neben Musik trieb er auch die Malerei, und wie von verschiedenen Seiten versichert wird, mit ebenfalls vielem Glücke.

Lautenzug. Unter diesem Namen bringt man, oder vielmehr brachte man (denn in neuerer Zeit giebt man sich wohl nicht mehr mit dergleichen unzweckmäßigen Spielereien ab) ehedem bisweilen an den Clavieren oder Fortepiano's eine Veränderung des eigenthümlichen Tones dieser Instrumente an, wodurch der Ton der Laute nachgeahmt werden sollte. Das Aeußere der Mechanik dazu bestand in einem Zuge (daher der Name), der mittelst eines neben der Claviatur hervorragenden Knopfes regiert wurde. Bei den Clavieren (Clavichords) schoben sich, wenn dieser Knopf angezogen wurde, schmale Stückchen Blech, die oben mit Leder überzogen waren, hinter den Tangenten unter die Saiten, so daß der Ton zwar gedämpft wurde, aber doch noch nachklang. Man kann nur in dem Mangel an feinem Geschmacke die Ursache finden, daß im vorigen Jahrhunderte fast kein Clavier ohne diesen Zug verfertigt wurde. Bei den Fortepiano's ward die unter diesem Namen bekannte Veränderung meistens durch feine wollene Franzen hervorgebracht, die sich mittelst eben des Zuges auf die Saiten legten und

eine ganz besondere, etwas klirrende Art Dämpfung derselben hervorbrachten. Wie gesagt, trifft man an neueren Instrumenten diesen Zug nicht mehr; was man hie u. da Lautenzug nennen hört, ist der Pianozug an Flügeln oder flügelartig gebauten Fortepiano's, der in der Verschiebung der Claviatur nach einer Saite besteht, so daß die Hämmer nicht unter den ganzen Saitenchor, sondern nur unter 1 Saite schlagen. Nur mit der größten Vorsicht darf der Zug gebraucht werden, da er, öfters angewendet, der Stimmung des Instruments sehr nachtheilig seyn muß, und sein Zweck, einen sanft klingenden, einen gewissermaßen ätherisch verschwimmenden Ton hervorzubringen, diesen fast flötenartig zu gestalten, wird nur bei Aufhebung der Dämpfung und durch ganz schwaches Spiel erreicht. Mehr darüber unter Fortepiano, Pianozug und A una chorda.

Lautier, Gustav Andreas, Dr. der Philosophie und musikalischer Schriftsteller der neuesten Zeit in Berlin. Von seinen Lebensumständen ist bis jetzt nichts Näheres bekannt geworden; seine hierher gehörigen Werke aber bestehen in folgenden: 1) Praktisch-theoretisches System des Grundbasses der Musik und Philosophie, als erste Abtheilung eines Grundrisses des Systems der Tonwissenschaft. Berlin bei Duncker und Humbolt 1827. 14 Bogen in gr. 8. Eine ausführliche Recension dieses idealen Systems der Tonwissenschaft, von dem übrigens die zu erwartende zweite Abtheilung bis jetzt nicht erschienen ist, findet man im 30sten Jahrgange der Leipz. allg. musikal. Ztg. (vom Jahre 1828), S. 149—153. — 2) Ueber die Quintenfolge. Enthalten im vierten Jahrgange der Berl. musikal. Ztg., vom Jahre 1827 Nr. 48 und 49. v. Wzrd.

Lautist, ein Lautenspieler. S. Laute. Zuweilen wird das Wort Lautisten auch mit Laudisten verwechselt; warum aber jene Schreibart (mit t) falsch ist, besagt deutlich der Art. Laudistae.

Lawes, William, englischer Componist des 17ten Jahrhunderts, war aus Salisbury gebürtig, und ein Schüler von Coperario. Seine erste Anstellung fand er im Chore zu Chichester; von hier aber ward er bald nach London berufen, und 1602 daselbst in der Königl. Capelle angestellt. Als er 1611 zum wirklichen Königl. Cammermusikus erhoben wurde, trat er aus der Capelle, und beschäftigte sich hauptsächlich mit Componiren. Er schrieb viele Kirchensachen, Theatergesänge rc., besonders aber viele Fantasien für Viole und andere Instrumente, und diese Werke waren es auch, die ihm jenen bedeutenden Ruf brachten, in dem sein Name bis auf den heutigen Tag noch bei den Engländern steht. Bis vor 20—30 Jahren ist in London kaum einige Sammlung von Instrumentalsachen gedruckt worden, in der nicht wenigstens einige solcher Fantasien von W. L. enthalten waren. Von seinen Psalm-Melodien theilt Burney eine in seiner Geschichte Bd. 3 pag. 405 mit. L. starb in der Belagerung von Chester 1645. Milton verewigte seinen Namen auch durch ein herrliches Gedicht.

Lawes, Henry, ein jüngerer Bruder des vorhergehenden, und ebenfalls Schüler von Coperario, kam 1625 in die Königl. Capelle (unter Carl I.). Während der Rebellion suchte er sich durch Unterrichtgeben zu ernähren; sobald aber Carl II. den Thron bestiegen hatte, ward er wieder in seine frühere Stelle eingesetzt. Vielleicht war dies eine Folge des Krönungs-Anthems, das er zu jener Feierlichkeit geschrieben hatte. Er starb kurz darauf am 21. Oct. 1662. Wie sein Bruder war auch er bei den Engländern stets berühmt; Hawkins aber u. Burney wissen nicht warum? Beide nennen seine Werke, die besonders in Psalmmelodien und anderen Gesängen

bestehen, nur mittelmäßig. Selbst der lange Zeit so berühmt gewesenen Maskerade „Komus“ von Milton, die er in Musik setzte, wissen sie keinerlei Art von Geschmack abzugewinnen! Zum Beweise ihres Urtheils theilen sie denn auch Probegesänge von ihm in ihrer Geschichte mit. Vielleicht verhält es sich denn so, wie Burney meint, daß dieser L. einer jener artigen oder Lebe=Männer war, die auch ohne Verdienst durch ein leeres Aeußere sich gewissermaßen ein Privilegium auf Beifall und Ruhm zu erwerben wissen. Der Bruder stand viel höher. 17.

Leander. Zu Anfange dieses Jahrhunderts lebten zu London zwei Brüder dieses Namens, und Beide berühmt als Hornisten. Das ist aber auch Alles, was bis jetzt über sie in Deutschland bekannt wurde. Fast in allen Kunstnachrichten jener Zeit aus London liest man, daß ihre Virtuosität ans Unglaubliche gegränzt habe. Freilich was man hinsichtlich der Virtuosenkünste (fast auf allen Instrumenten) vor 20 Jahren noch für unglaublich und unübertrefflich hielt, tritt jetzt kaum über die Gränzen der Mittelmäßigkeit hinaus. Und darnach wollen wir denn auch die Gebrüder Leander beurtheilen.

Lear, Herr und Madame, ein zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts berühmtes Künstlerpaar, wahrscheinlich englischer Abkunft. Er war Virtuos auf dem Waldhorne und Componist für sein Instrument, und sie eine kunstfertige Sängerin. 1798 kamen sie aus Rußland nach Deutschland, und gaben hier in den meisten größeren Städten Concerte, in denen sie vielen Beifall ärndteten, wie z. B. in Hamburg, Leipzig, Breslau ꝛc. Er blies Concerte und Quartette von seiner eigenen Composition, und soll — Schreiber dieses hat ihn nicht gehört — die Kunst verstanden haben, auf seinem Instrumente, dem Horne, 2 bis 3 Töne zugleich hervorzubringen. Wie er das machte, ist ein Geheimniß geblieben. Sie spielte nebenbei auch fertig Clavier. Durch ihr feines Betragen verrieth sie die Dame von guter Erziehung. Ihr vortrefflicher Anstand ward von den Critikern allen Sängern und Sängerinnen als Muster empfohlen. Gegen 1800 gingen beide Künstler von Hamburg nach Holland, und von da wahrscheinlich nach England. Gewisses ist darüber nicht bekannt, und spätere Nachrichten über sie fehlen ganz.

Lebreton, s. Breton und Berton.

Lebrun, französischer dramatischer Componist aus dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts, und zwar derselbe Lebrun, welcher zu jener Zeit als Sänger beim Théatre lyrique zu Paris angestellt war. Leider kennen wir in Deutschland ihn selbst nur sehr wenig; mehr die Opern, die er zu Paris zur Aufführung brachte, als: „l'art d'aimer au Village“, „l'Astronome“, „le Cousin et la Cousine“, „le bon fils“ (worin er selbst die Hauptrolle hatte), „Plus de peur que de mal“, „Emilie et Melcour“, „Les Sabotiers“, „le petit Matelot“ (diese ist auch auf deutschen Theatern mit außerordentlich vielem Beifalle zum öftern gegeben worden), „un moment d'humeur“, „le Menteur mal-adroit“, „Marceline“, und das Melodram „la Foret enchantée au Isauro et Florestan“. Auch einige Sammlungen Romanzen mit Pianofortebegleitung hat er in den Druck gegeben, und unsere Dilettanten besonders recht sehr damit erfreut. Alle jene Opern sind komisch; serieuse Sachen hat dieser Lebrun nie geschrieben. Am beifälligsten ward überall „le bon fils“ aufgenommen, um ihrer ächt komischen Charaktere und Situationen willen, in deren Darstellung denn auch Lebrun im wahren Sinne des Worts genial gewesen seyn soll. Von Seite der Kunst betrachtet war er totaler Natura=

list, und es lassen sich daher auch die Satzfehler, die hie und da in seinen Werken vorkommen, recht wohl erklären.

Lebrun, Jean, der Waldhornist, heißt Brun (nicht le B.) u. man suche ihn daher unter diesem Artikel.

Lebrun, Ludwig August, der große Hoboist des vorigen Jahrhunderts, war geboren zu Mannheim um 1746, und von Jugend auf ein Mitglied der dortigen Capelle. 1767 kam er mit einem lebenslänglichen jährlichen Gehalte von 1500 fl., was für damalige Zeit eine enorme Besoldung war, in die Capelle zu München. Die Reisen, welche er machte, gingen durch ganz Deutschland, Frankreich, Italien und England, meistens in Gesellschaft seiner Gattin, der wir unten einen besonderen Artikel widmen. Auch 1789 begleitete er dieselbe nach Berlin, u. hier feierte seine Kunst vielleicht den größten, aber auch letzten Triumph, wenn wir die gewohnten Beifallsbezeugungen ausnehmen, die ihm in München jedes Mal, wenn und wo er sich öffentlich hören ließ, gleichsam als Schuldzoll, zu Theil wurden. Schubart schrieb damals in seiner Chronik folgende Worte über ihn: „Lebrun, der Fürst der Hoboe, gab kürzlich in Berlin ein Concert, das ihm nicht weniger als 1200 Thlr. eintrug. Ueberdies erhielt er vom König noch 100 Friedrichsd'or und eine goldene Dose. Ob nicht auch die Deutschen für ihre Menatseachs oder Kraftmänner Begeisterung haben!" — Einen schöneren Beweis als mit Aufzählung jener Geldsummen hätte Schubart für diese seine letzten Worte geliefert, hätte er ausführlich erzählt, wie das Publikum unseren Lebrun im Concerte empfing uud entließ. Sein Ton war erklungen; eine Todtenstille herrschte; kaum wagte man zu athmen, u. schon schickte er sich an, die Tribune zu verlassen, als auf einmal, wie aus einem Schlummer erwacht, das Publikum, Alt u. Jung, Männer u. Frauen, in einen Sturm von Beifall ausbrach, dessen die Concertberichte bis dahin keines erwähnen. Es war aber auch kein Lebrun vor dem unsrigen in Berlin gewesen. Daß dieser Meister nach solchen Vorgängen so bald als möglich wieder nach Berlin zu kommen wünschte, läßt sich denken. Im folgenden Jahre 1790 trat er auch wirklich wieder in Gemeinschaft mit seiner Gattin eine neue Reise dahin an; aber kaum war er daselbst angekommen, so ward er krank, um nie wieder zu genesen: eine Entzündung der Leber machte seinem Leben am 15ten December jenes Jahrs ein Ende. Capellmeister Reichardt rief ihm in seiner musikalischen Monatsschrift pag. 17 schmerzergriffen nach: „Er war ein großer, vollendeter Virtuos auf der Hoboe; an Feinheit, Geschmack und Execution, an Erfindung in Cadenzen war er unübertrefflich; eben so seine Compositionen für sein Instrument, worunter seine Rondo's und kleinen Cantabile's fast alle an Naivität und Feinheit unübertreffbar sind. Auch starb mit ihm ein anderes eben so seltenes Künstlertalent: er war ein sehr angenehmer, feiner Mann in Gesellsaft." Jener in der That große Werth seiner Werke hat denn auch gemacht, daß unter seinem Namen Manches gedruckt worden ist, woran er nicht den geringsten Antheil hatte. Am wenigsten möchten wir wagen, gerade alle Oboensachen, die wir unter dem Namen Lebrun besitzen, ihm zuzuschreiben, denn gerade weil er ein solch' großer Meister auf dem Instrumente war, benutzten Schwächlinge oder gewinnsüchtige Verleger den blinden Glauben des Publikums, daß von einem solchen auch nur Vortreffliches für das Instrument geschaffen werden könne. Die 7 Concerte für Flöte oder Hoboe, welche Broderip in London herausgab, die Trio's für 2 Violinen und Violoncell, und die Bratschenduo's, von welchen Gerber selbst glaubt, daß sie Eigenthum dieses Lebrun sind, gehören jedenfalls in die Cathegorie

solchen Unterschleifs. Wir glauben sogar, daß im Ganzen nur wenige von seinen, von ihm selbst geschriebenen, Compositionen gedruckt worden sind. Reisende Künstler pflegen mit der Herausgabe ihrer Werke, zumal wenn diese gefallen, sparsam zu seyn: sie wollen Neues und noch nicht viel Gehörtes in ihren Concerten bringen, und Lebrun reiste gern und viel. Die in Berlin und Paris (wo Lebrun schon 1784 war) gedruckten Oboenconcerte mögen ächt seyn; unter den übrigen ist mit großer Vorsicht zu wählen.

Lebrun, Franciska, Sängerin, Gattin des vorigen Oboenvirtuosen, Schwester des bekannten Componisten Franz Danzi (s. d.), dessen Gattin, Margarethe Marchand, sie später auch in der Gesangskunst bildete, ward geboren zu Mannheim 1756. Ihr Vater, Innocenz Danzi, war Hofmusikus daselbst und guter Violoncellist. Von diesem erhielt sie den ersten Unterricht in der Musik; nachgehends beschäftigte sich ihr Bruder viel mit ihr, und führte sie auch wohl zuerst dem dramatischen Glanze entgegen. Die Fortschritte, die sie machte, waren außerordentlich, und so ward sie denn auch in gleichem Grade ein Liebling des Mannheimer Publikums. Kaum 16 Jahre alt, also eigentlich noch in ihrer körperlichen und geistigen Ausbildung begriffen, trat sie 1771 zum ersten Male öffentlich auf, und 1772 schon verdunkelte sie alle anderen Heroen der damaligen Mannheimer Oper; auch kein Gast konnte neben ihr zur vollen Gunst des Publikums gelangen. 1775 verheirathete sie sich, und die Reisen, welche sie nun an der Seite ihres Gatten machte, trugen ihren bereits bis zu einer seltenen Höhe gestiegenen vaterländischen Ruf auch ins Ausland. Madame Lebrun war in den Jahren von 1778 an bis 1791 die Bewunderung von ziemlich ganz Europa. Alle Reize der Natur und Kunst schienen an ihr verschwendet, und während das für schöne Formen auf der Bühne empfängliche Auge sich an ihrem Spiele u. ihrer ganzen graziösen Haltung nicht satt sehen, konnte der für das Edelste und Schönste in der Kunst gestimmte Sinn und das Ohr des musikalisch Gebildeten nicht ermüdet werden durch ihre vollendete Leistung. Ihre Stimme hatte einen Umfang von 3 vollen Octaven, vom kleinen a bis hinauf zum 3gestrichenen a; dabei einen Wohllaut u. Klang, wie er mit Worten nicht zu beschreiben ist, und eine Biegsamkeit, daß auch die schwierigsten Passagen von ihr leicht überwunden wurden. Eben in dem letztgenannten Jahre 1778 sang sie zu Mailand in Salieri's Oper „Europa ricognosciuta“; die Balducci, welche damals Prima Donna an der dortigen Oper war, mochte man nach ihr gar nicht mehr hören. 1783 war sie in London und feierte gleiche Triumphe; 1786 wieder in Deutschland; 1787 wieder in Italien, namentlich in Neapel. Ihre Reise 1789 mit ihrem Gatten nach Berlin ist schon im vorigen Artikel erzählt. Sie ward für den Carneval 1790 für die große italienische Oper daselbst engagirt. Eine ihrer schönsten Rollen war in der Oper „Brenno“ von Reichardt. Ostern 1790 kehrte sie nach München zu ihrem Gatten zurück, um im December desselben Jahres wieder mit demselben nach Berlin zu kommen. Auch dieses Mal engagirte sie der König selbst, der so viele Freude an ihrem vorjährigen Gastspiele gehabt hatte, für den Carneval 1791. Allein der Tod ihres, von ihr so zärtlich geliebten Gatten wirkte so heftig auf sie, daß, nachdem sie nur einige Male noch und mit gewohntem großem Beifalle in Allessandri's Oper „Ulysse“ gesungen hatte, ebenfalls gefährlich krank wurde und am 10ten Mai des Jahrs starb. Die Trauer über ihren Verlust war allgemein. Feines und sittlich gutes Betragen, und daneben auch im Besitze aller jener Geschicklichkeiten und Fertigkeiten, die eine Dame zur angenehmen Gesellschafterin in den höheren Cirkeln machen, wie z. B. fertige Clavierspielerin, graziöse

Tänzerin ꝛc., hatten ihr, neben ihrer hohen Kunst, die Liebe und Achtung Aller erworben, die sie näher kennen zu lernen Gelegenheit hatten. Da wir so eben auf ihr fertiges Clavierspiel zu sprechen kamen, müssen wir doch auch noch erwähnen, daß sie sogar einige Trio's für Clavier componirt hat, die Beifall fanden. Es sind deren wohl gegen ein Dutzend im Drucke erschienen. Uns sind nur die 6 ersten bekannt. Jetzt übrigens werden sie wohl nicht mehr gespielt. K.

Lechner, Leonhard, aus dem Etschlande gebürtig, war in seiner Blüthezeit, und diese fällt in das Ende des 16ten Jahrhunderts, Fürstlich Würtembergischer Hofcomponist. Vorher, bis ohngefähr in das Jahr 1582, nannte er sich selbst Archi-Musikus der Republik Nürnberg. Man hat noch mehrere, und historisch nicht unwichtige Werke von ihm, als 4- bis 6stimmige Kirchen-Motetten, ita compositae — wie es auf dem Titel heißt — ut non solum viva voce comodissime cantari, sed etiam ad omnis generis instrumenta optime adhiberi possint; ferner 5- und 6stimmige Kirchenlieder; ein 24stimmiges Epithalamium; „Harmonia panegyrica"; „Harmoniae miscellae"; 5- und 6stimmige Messen, worunter mehrere auf bestimmte Feste des Jahrs; Tricinia und 3stimmige deutsche Villanellen; Bußpsalmen; Passionsmusiken ꝛc. Die meisten findet man noch auf der Münchner Bibliothek aufbewahrt. P.

Leclair, s. Clair.

Leclerc, Don Jacob (auch geschr. le Clerc), gestorben zu S. Pere de Melun am 1sten Januar 1679, ist der Verfasser des trefflichen Werks über den Kirchengesang „La Science et la pratique du Plein-chant", das Gerber unter dem Namen Jumilhac anführt. Dieser war blos Herausgeber desselben. Es ist diese Schrift nach den besten Quellen mit sehr vielem Fleiße ausgearbeitet. Merkwürdig darin ist die mit Gründen belegte Behauptung, daß Johann von Muris nicht der Erfinder der Noten gewesen sey, sondern nur der Erste, der darüber geschrieben habe.

Leclerc, J. B., von Müller in seiner historisch-ästhetischen Einleitung in die musikalischen Wissenschaften sonderbarer Weise unter dem Namen Lecteri aufgeführt, s. Literatur.

Leçon (franz.) — Unterricht, Aufgabe, Vorschrift; daher in der Musik — Uebung, Uebungsstück, was die Franzosen gewöhnlicher noch Etude (s. d.), und wir Deutschen Exercitien, Studien und Handstücke (s. d.) nennen. Daher gilt denn auch von den Leçons (dieses die Mehrzahl) dasselbe, was wir schon unter dem angezogenen Art. Etude von dergleichen Uebungsstücken beibrachten.

Lederer, Joseph, geboren zu Ziemetshausen in Würtemberg 1733 und gestorben als regulirter Chorherr des Augustinerordens und Professor der Theologie in dem St. Michaeliskloster in den Wengen zu Ulm im October 1796, war nebenbei auch ein gründlicher Musikkenner und selbst tüchtiger Künstler. Er hat Vieles über Musik geschrieben, was noch jetzt gelesen, benützt und beherzigt zu werden verdiente, als 1756: „neue und erleichterte Art zu solemisiren", wovon 1796 eine zweite Auflage erschien; und später mehrere Abhandlungen und Aufsätze über verschiedene einzelne musikalische Gegenstände, die in Zeitschriften zerstreut gedruckt sind. Dann componirte er auch manches Gute, für Kirche, Kammer und Theater, als: „Gesang auf den frohen Liebesbund"; gegen ein halb Dutzend Messen für Landkirchen und Frauenklöster (Augsburg 1776 und 2te Aufl. 1781); eine Oper in 3 Akten „Etwas aus China" (1777); eine andere Oper „die jun-

gen Rekruten", zu welcher er auch den Text gemacht hatte; Vespern, Psalmen, Magnificate und Stabat mater, Vorspiele, Menuette, Trio's, Sonaten und Arien, unter dem Titel „Musikalischer Vorrath" in einer Sammlung 1781 gedruckt; und endlich auch Cantaten. 7.

Ledermutter (eigentlich Ledermütterchen), Mutter, Tastenschraube, Schraubenmutter, ist ein achteckig aus hartgeschlagenem englischen Sohlenleder geschnittenes Stückchen Leder, etwa ½" im Durchmesser und ¼" stark, bestimmt, theils die Manualtastaturen damit gleich hoch oder tief zu schrauben, theils bei Gabelkoppeln das Herunterziehen der Obermanualtasten zu bewirken, theils Pedaltastenstecher mit den Pedaltasten so zu verbinden, daß erstere nicht aus ihren Löchern herausspringen können, in welchen Fällen sie auf Väterchen, so viel als erforderlich, geschraubt werden. Haupterforderniß ist, ein möglich scharfes und tiefes Gewinde, das zu dem der Väterchen genau passen muß.

Ledernagel. Hierunter werden diejenigen gewöhnlichen eisernen Nägel verstanden, womit von einigen Orgelbauern die Pfeifenstöcke auf der Windlade und die Fugenventilerahmen an den Bälgen befestigt werden. Ihre Benennnung entstand aus dem sich unter ihren Köpfen, etwa ⅜" starken und mit dem Nagelkopfe von gleichem Umfange befindlichen Leder, dessen Zweck ist, den eingeschlagenen Nagel, wenn eine Lüftung des Stockes nöthig wird, oder ein Saugeventil herausgenommen werden muß, ohne Beschädigung des Pfeifenstockes oder des Saugeventilrahmens, mit einer Kneipzange leicht fassen und ausziehen zu können. Zweckmäßiger aber wählen sorgfältige Orgelbauer statt ihrer Schrauben, theils weil Nägel, wenn sie ein- oder zweimal herausgezogen sind, sich an das Loch, das durch ihr Einschlagen entstand, nicht mehr so fest wie vorher ansaugen, daher nicht mehr anziehen können, und wenn ein Stock gelüftet oder fester angezogen werden muß, es nöthig wird, seine auf ihm stehende Pfeifen, so wie das dazu gehörende Pfeifenbrett abzutragen, welche Arbeit vielleicht ein- oder zweimal wiederholt werden muß, wenn das Lüften oder Befestigen noch nicht hinlänglich geschah. Sind die Stöcke abgeschraubt, so können die Schrauben, welche ohne Nachtheil der Festigkeit des Stockes ein oftmaliges Drehen zulassen, vermöge eines gehörig langen Schraubenziehers von oben herab, zu welchem Zwecke über jeder Schraube im Pfeifenbrette eine gehörig große Oeffnung zu lassen ist, leicht angezogen und gelüftet werden.

Ledesma, Marianno de. Von diesem spanischen Componisten, der einst Capellmeister des Königs Carl von Spanien war und um 1812 in hohem Alter zu Madrid starb, besitzen wir in Deutschland nur ein Divertissement für Clavier und Flöte, einen Bolero, einige spanische Tänze unter dem Namen Zapateado, 3 Arietten für eine Baßstimme mit ital. und deutschem Text und verschiedener Begleitung (Clavier oder Guitarre), und spanische Lieder mit deutscher Uebersetzung. Ohne Zweifel ist in Spanien weit mehr von ihm bekannt und beliebt. Letzteres glauben wir deshalb sicher, weil schon in allem uns Bekannten sich die südliche Natur nicht verleugnet. Die Melodie ist vorherrschend, lebhaft ohne sonderliche Energie, zart ohne Tiefe des Ausdrucks, gefällig ꝛc., eben deshalb aber besonders Dilettanten sehr zugänglich, die gewiß an Allem von L. viel Vergnügen finden und Unterhaltung, um so mehr, als auch den Instrumenten keine zu große Schwierigkeiten darin zugemuthet sind.

Ledon, s. Don.

Leduc, 1) **Pilipp**, auch und vielleicht richtiger **le Duc** geschrieben, ein Niederländischer Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts, von dem noch mehrere 4= bis 6stimmige Madrigalen vorhanden sind. Eine Sammlung davon ward 1561, eine andere 1570 und eine dritte 1586 zu Venedig gedruckt. Die letzteren beiden befinden sich unter Anderem auch auf der Bibliothek zu München. — 2) **Leduc**, mit dem Zusatze **der ältere** (ohne Vornamen), war einer der stärksten Geiger des vorigen Jahrhunderts, und auch geschätzter Componist für sein Instrument. Seine Geburt und Bildungsgeschichte sind bis jetzt noch in einen dichten Schleier gehüllt. 1760 war er im Orchester des Concert spirit. und der komischen Oper zu Paris angestellt, und 1773 übernahm er mit Gavinies gemeinschaftlich die Direction jenes Concerts, die er denn auch bis an seinen Tod, der 1777 erfolgte, fortführte. Von seinen Compositionen ist nur der kleinste Theil bekannt geworden: gegen 10 Violinwerke, die meist in Solo's, Duetten und Terzetten bestehen. Das Solo, welches noch nach seinem Tode unter seinem Namen gedruckt wurde, wird vielfältig nicht für sein Eigenthum, sondern als unterschobenes Gut betrachtet. — 3) **August Leduc**, auch mit dem Zusatze **der jüngere**, wenn nicht ein Bruder, doch höchst wahrscheinlich ein naher Verwandter von dem vorigen, gehörte ebenfalls in den letzten 70er Jahren zu den vorzüglicheren Violinvirtuosen Frankreichs. Noch 1780 stand er im Orchester des Concerts spirit. zu Paris. Kurz darauf aber verheirathete er sich sehr reich, und nun stand ihm das Spieler= oder besser Virtuosenleben nicht mehr an: er kaufte Chevardiere's Musikalien= und Instrumenten=Handlung, nebst der damit verbundenen Notenstecherei, und stand diesem Etablissement auch bis zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, wo er gestorben zu seyn scheint, rühmlichst vor. 1798 — so Viel wissen wir bestimmt — war sein Haus eins der ersten in ganz Paris, und sein Verlag ohnstreitig der reichste. Im October des Jahrs befand er sich mit einem vollständigen, reichen Lager von Musikalien, Instrumenten, Saiten &c. in Hamburg, und versendete von da aus an alle größeren Handlungen Deutschlands, besonders nach Leipzig. Es soll ein bedeutendes Geschäft gewesen seyn, welches er damals machte. Näheres jedoch vermögen wir nicht über ihn mitzutheilen, ausgenommen, daß noch jetzt seine Handlung in Paris besteht, aber unter der Firma Madame Veuve Auguste Leduc, ob diese aber seine hinterlassene Wittwe ist, wissen wir auch nicht bestimmt. Ueberhaupt liegt Vieles von der ganzen Künstlerfamilie **Leduc** noch im Dunkeln, und es wäre wohl zu wünschen, von einer oder der andern Seite ausführliche und genaue Nachrichten über sie zu erhalten. Uns wollte dies, aller angewandten Mühe ungeachtet, bis jetzt noch nicht gelingen. So muß auch — 4) noch ein jüngerer **Leduc** existiren, der in der Leipz. musikal. Ztg. von 1830 und 1831 den interessanten Streit über vermeinte Satzfehler in einem Mozartschen Quartette mit Fetis führte, dieser im Sinne gegen, Leduc für Mozart. Oder sollte das ein Pseudonym gewesen seyn? — Wir glauben nicht. Vielleicht werden wir im **Nachtrage** diesen Art. ergänzen können.

Lefebre, s. Lefevre.

Lefebure (auch geschrieben **le Febure**), 1) **Jean**, zuletzt, d. h. zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, Capellmeister zu Mainz, war vorher, gegen Ende des 16ten Jahrhunderts, Capellmeister des Cardinals von Oesterreich, und schrieb als solcher viele 4stimmige Hymnen, und 4= bis 8stimmige

Madrigalen und Motetten, welche zu Costnitz und Antwerpen gedruckt wurden. In Mainz gab er heraus: ebenfalls 5stimmige Madrigalen, ein Heft 6= bis 12stimmiger geistlicher Lieder, ein anderes 4= bis 8stimmiger dergleichen, und eine Menge 3stimmiger Lobgesänge unter dem Titel: „Rosetum Marianum oder Unser lieben Frawen Rosengärtlein." Mehr Werke sind wenigstens von ihm nicht mehr vorhanden. Da man ihn aber zu den fleißigsten und angesehensten Componisten seiner Zeit zählt, hat er ohne Zweifel auch noch andere, unbekannt gebliebene, geschrieben. — 2) Anton, auch mit dem Zusatze de Wely, war bis ohngefähr 1810 Professor zu Paris und daselbst auch als Componist berühmt, wenigstens genoß er schon 1796 die Ehre, daß auf Befehl des Directoriums sein Name mit unter den Componisten des zweiten Ranges öffentlich ausgerufen wurde. Wodurch er sich diesen Vorzug aber verdient hat, wissen wir nicht; durch die Solfegen, 4 bis 6 Claviersonaten, und einige Sammlungen von Melodien für Clavier, die er bis dahin herausgegeben hatte, doch sicher nicht, und mehr ist wenigstens in Deutschland nicht von ihm, auch nur dem Namen nach, bekannt geworden. In der Sitzung des National=Instituts vom 2. Decbr. 1801 las er eine Abhandlung öffentlich vor: „Ueber die Wirkungen der Musik auf die Nerven bei den Krankheiten des Gefühls." Das Institut beauftragte Sabatier und Charles, den Inhalt dieser Schrift wie sie selbst näher zu untersuchen. So hatte er doch ein Interesse erregt; allein das Resultat jener Untersuchung ist auch nie veröffentlicht worden.

Lefevre (hie und da findet man auch Lefebre und le Fevre geschrieben, deutsch ist jedenfalls Lefevre richtig), 1) Jacob, geboren zu Prenzlau in der Uckermark 1723, war ein Schüler vom Concertmeister Graun und C. Ph. E. Bach. Bei Ersterem studirte er das Violinspiel und bei Letzterem die Composition. Gegen 1750 kam er als erster Violinist in die Capelle des Markgrafen Heinrich zu Berlin, von dem er aber nach mehreren Jahren, unangenehmer Vorgänge wegen, entlassen wurde, und nun lebte er eine geraume Zeit als Musiklehrer und Componist dort, bis er bei Errichtung des vorigen französischen Theaters zu Berlin zum Director des dazu gehörigen Orchesters ernannt wurde. Er starb aber schon 1777, noch ehe er jenes Amt antreten konnte. Man hat mehrere treffliche Violinsolo's, Duo's, Trio's und auch Concerte von ihm, und unter seinem Nachlasse fand man noch eine zum Drucke fertige Sammlung von Oden, Psalmen und Liedern, die von Kennern gelobt, gleichwohl aber ihrer Bestimmung nicht entgegengeführt ward. — 2) Jean Baptiste Nicola, blühete als Orgelbauer zu Rouen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Unter anderen großen Werken bauete er 1761 auch die schöne Orgel in der Martinskirche zu Tours mit 59 Stimmen für 5 Manuale und Pedal mit 13 Bälgen. — 3) Jacques, war zu Anfange des 17. Jahrhunderts Königl. Cammermusikus zu Paris und gab damals auch viele 3= bis 7stimmige Vocalsachen heraus, die lange sehr geschätzt wurden. In Laborde's Essay findet man im 2ten Bande noch ein Paar Arien von ihm. — 4) Xavier, einer der bedeutendsten Clarinettvirtuosen und beliebtesten Componisten für sein Instrument um 1800, stand damals als erster Clarinettist im Orchester der großen Oper zu Paris. Man hat von ihm eine Méthode de Clarinette, die zu den gründlichsten und umfassendsten Werken ihrer Art gehört und deshalb auch im Conservatorium zu Paris eingeführt wurde; auch viele sehr gelungene Duette für 2 Clarinetten, die als Uebungsstücke jungen Clarinettisten großen Nutzen und zugleich angenehme Unterhaltung gewähren. Von geringerem Werthe sind seine Trio's für 2 Clarinetten und Fagott,

so wie seine concertirenden Sinfonien für Clarinette und Fagott. Dagegen waren seine Concerte für Clarinette wieder willkommene Gaben unsern Virtuosen, die, ehe Bärmanns, Webers, Lindpaintners ꝛc. Clarinettsachen bekannt waren, namentlich von reisenden Künstlern sehr geschätzt und gern benutzt wurden. Unsers Wissens sind gegen ein Dutzend davon im Drucke erschienen. Mit Nr. 5 gewann einst ein Zögling des Conservatoriums den Preis, und dieses möchte auch wohl das beste unter allen seyn. — 5) Ueber Madame Lefevre vergleiche den Art. Gazon.

Lefzen und Lefzenschild, s. Labium.

Legat de Furcy, Antoine, theilte das Schicksal Jener, die durch Talent, Neigung und Studium zu einem geniekräftigen Künstler sich aufschwingen, durch nicht ganz zweckgemäße Erziehung aber oder noch mehr durch die Ungunst äußerer Umstände mit dem Glücke in stetem Kampfe liegen, und so die Höhe des Rufes nimmer erreichen, zu der ihre Leistung selbst sie eigentlich berechtigt. Er war aus Maubeuge (um 1730) gebürtig und von seinen Eltern zum Geistlichen bestimmt. Deshalb ward denn auch der Musikunterricht, den sie ihm, seines offenbar außerordentlichen Talents wegen, in seiner Kindheit hatten ertheilen lassen, bald aufgegeben, und nur zuweilen erhielt er noch die Erlaubniß, sich in seinen Freistunden im Violin- und Clavierspielen üben zu dürfen. Dies war indeß seine liebste Unterhaltung, und er genoß sie daher auch gewiß manchmal heimlich. In Paris, wo er nach beendigtem Schulcursus seine theologischen und philosophischen Studien machen sollte, bot sich ihm in der Bekanntschaft Rameau's eine zu lockende Gelegenheit dar, sich auch in der Musik weiter zu bilden, als daß er, der diese Kunst leidenschaftlich liebte, sie nicht auch mit allen Kräften hätte ergreifen und benutzen sollen. Um Rameau's Umgang aber in seiner ganzen Nützlichkeit genießen zu können, waren ihm noch einige Vorkenntnisse und praktische Fertigkeiten nöthig. Er nahm bei dem Cembalisten der Oper Noblet Unterricht im Clavierspielen und in der Composition, und bei dem erfahrnen Royes im Gesange. Durch Trial erhielt er Zutritt zu den Concerten des Prinzen von Conti, in denen die besten Musiken der damaligen Zeit aufgeführt wurden. So wirkte seine ganze Umgebung fast, bildend und fördernd, auf ihn ein, und der längst schon genährte Entschluß, seine theologischen Studien aufzugeben u. sich ganz der Musik zu widmen, mußte bald zur Reife gelangen. Er setzte einige Gesangsstücke (Cantaten), die bei seinen Lehrern und Bekannten vielen Beifall fanden, auch Instrumentalsachen, und endlich mehrere Opern. Denen er Stücke daraus vorspielte oder vorsang, übersprudelten von Lob; man sprach von ihm, machte das Publikum aufmerksam auf den neuen genialen dramatischen Componisten; das aber erregte auch den Neid der älteren und schon bühnengängigen Tondichter, und als er nun mit seinen Produkten hervortrat u. sie zur Aufführung bringen wollte, wußte man, da die Musik zu tadeln zu deutlich den Neid verrathen haben würde, an den gewählten Dichtungen Vieles zu erinnern, was undramatisch sey ꝛc. L's treffliche Werke blieben im Pulte liegen, die herrlichen komischen Opern „Le Saut de Leucade ou les Désespérés", „Palmire ou le Prix de la Beauté", „Les Rendez-vous", die viele gleichzeitige Modecomponisten verdunkelt haben würden, unaufgeführt und daher Manuscript. Was gedruckt wurde, waren seine Sonaten für Flöte, Chansons und Romanzen, Solfegen ꝛc. in Sammlungen. Letztere wurden am beifälligsten aufgenommen, und brachten ihm den Ruf eines der besten Gesangslehrer in ganz Paris. Als solcher lebte er denn auch dort mehrere Jahre, bis er 1785 zum Organisten an Saint Croix de la Bretonnerie er-

nannt wurde, und nun seine Beschäftigungen sich hauptsächlich nur auf das Instrumentenspiel beschränkten. Er starb gegen 1798, den Ruf eines großen Tonkünstlers hinterlassend, aber ohne den Lohn genossen zu haben, den seine vielen Arbeiten und Studien wohl verdient hatten. 17.

Legato, s. Ligato.

Leggiere und leggiero (ital. ausgespr. leddschiere), auch leggiermente und leggermente, jene sind die Adjectiven, diese die Adverbien, — leicht, flink, gewandt, ungesucht, anspruchslos; bezieht sich, wo es auch steht, in der Musik immer nur auf den Vortrag ohne Einfluß auf Tempo oder Takt: man soll das Tonstück oder die einzelne Stelle mit Leichtigkeit, ohne besonders stark markirte Accentuation ꝛc. vortragen, so daß die Töne schlechterdings nicht gewissermaßen schwerfällig, sondern ungesucht, jeder besondern Bedeutung ermangelnd erscheinen.

Leggierezza und leggerezza (die Einen schreiben so, die Andern so) — Leichtigkeit; con legg. — mit Leichtigkeit, dasselbe was leggiere; s. daher den vorhergeh. Art. a.

Leggiermente, s. den vorhergeh. Artikel.

Legiren (deutsch eigentlich vermischen), kommt häufig in Orgeldispositionen vor, wenn vom Gehalte des Orgelmetalls die Rede ist. Z. B. es wird zu 3/5 Zinn und 2/5 Blei legirt, d. h. die Masse soll aus diesen beiden Theilen bestehen, diese Theile sollen in der Schmelzung vermischt werden.

Legrand (eigentlich geschrieben le Grand), Peter, unter 3 Brüdern, welche sämmtlich in der Königl. Hofcapelle zu München angestellt und — der eine mehr, der andere weniger — im Ganzen tüchtige Musiker sind, der jüngste, ist Violoncellist, und geboren zu Zweibrücken am 5ten März 1773. Wer sein Lehrer in der Musik war, ist uns unbekannt. 1792 kam er in die Hofcapelle zu München. Natürlich war er damals eigentlich noch in seiner Ausbildung begriffen; aber schon 1794 hieß es, daß es in Deutschland wenige Virtuosen auf dem Violoncelle gäbe, welche ihm vorzuziehen seyen. Auch noch 1805 sprach man mit gleichem Lobe von ihm. Schreiber dieses hatte nie Gelegenheit, ihn zu hören, und kann somit die Wahrheit dieses Urtheils nicht verbürgen. Doch will er es gerne glauben; nur muß ihm auffallen, daß dann kurze Zeit darauf und in der ganzen späteren Zeit so Wenig, ja fast gar Nichts mehr über oder von L., der jetzt, so weit wir wissen, als Pensionär lebt, öffentlich bekannt wurde, wenn wir dahin nicht eine Reihe lustiger Tänze, Märsche u. s. w. rechnen wollen, die Felter in München von ihm druckte. Ohnmöglich konnte doch seine ausgezeichnete Virtuosität so schnell ein Ende nehmen. 0.

Legnani, Luigi, einer der kunstfertigsten Virtuosen auf der Guitarre und auch zugleich Componist für sein Instrument. Er ist aus Italien gebürtig u. wurde zuerst aus Mailand bekannt, wo er im Frühling 1819 zwei Concerte gab und besonders wegen seiner außerordentlichen Fertigkeit rauschenden Beifall erhielt. Vom October 1822 bis zu Anfang des Jahrs 1823 hielt er sich in Wien auf, von wo über sein Spiel berichtet wurde: „Es ist wohl kaum denkbar, Mehr auf diesem beschränkten Instrumente zu leisten, als uns dieser in seiner Art einzige Künstler zu hören gab, und keiner seiner Nebenbuhler, selbst Giuliani nicht ausgenommen, kann mit ihm in die Schranken treten. Man traut seinen eigenen Augen und Ohren nicht, daß ein einzelner Mensch so vollstimmige Sätze hervorzuzaubern im Stande sey. Eine von ihm allein gespielte Ouverture klang, als ob sie ein ganzes

Orchester von Guitarren vortrüge; die Melodie trat überall bestimmt und deutlich hervor und keine der Begleitungsfiguren fehlte. Hatte er in einem Concerte schon eine ungemeine Virtuosität entwickelt, so waren doch die von ihm vorgetragenen Variationen das non plus ultra der Möglichkeit, der höchste Triumph der technischen Fertigkeit. Auch als Sänger alla camera zeigte er Geschmack und den angebornen lieblichen Vortrag seines Vaterlandes. Könnte der Künstler von Beifall leben, so hätte Signor Legnani in Wien vortreffliche Geschäfte gemacht.“ Hierauf befand sich Legnani einige Jahre fast unausgesetzt auf Kunstreisen, wandte sich aber um 1825 als Musiklehrer nach Genf, wo er äußerst beliebt war und sich wahrscheinlich noch jetzt, im Jahre 1835, aufhält. Seine Virtuosität ist in der That bewundernswerth, denn er überwindet die größten Schwierigkeiten im Spiel der Guitarre mit anscheinend größter Leichtigkeit, Sicherheit und Ruhe, und führt namentlich alle einfachen und Doppelläufe, Octavengänge, Triller u. s. w. mit unglaublicher Fertigkeit und Nettigkeit aus. Ueberdies versteht er auch, bei seiner angenehmen, aber schwachen Tenorstimme, durch seine gute Gesangmethode und die Grazie seines Vortrages den Mangel an Kraft, wo nicht zu ersetzen, doch wenigstens angenehm zu verhüllen. Dazu kommt noch, daß seine Compositionen stets tief gedacht, originell und lieblich sind, so daß sein Spiel selbst im Concertsaale den Athemzug der Zuhörer zu fesseln scheint. Von denselben sind bereits von ihm und M. J. Leidesdorf gemeinschaftlich componirte Variationen für Guitarre und Pianoforte mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, so wie von Legnani allein ein concertirendes Duett für Guitarre und Flöte, und viele Hefte Variationen, Studien, Uebungsstücke, Fantasien, Capricen, Potpourri's u. s. w. für die Guitarre allein gestochen worden. v. Wzrd.

Legrenzi, Giovanni, aus Clusone bei Bergamo gebürtig, und vom 23sten April 1685 bis August 1690, wo er starb, Capellmeister an der S. Marcuskirche, und seit früher schon am Conservatorium de Mendicanti zu Venedig, gehört zu jenen ehrwürdigen Meistern des Zeitalters Carissimi, die die erste Verbesserung mit dem Recitativ und der dramatischen Melodie (s. Oper) vornahmen, mit den Stimmen concertirende Instrumente einführten, und die Cantate, im gleichen Schritte mit der Oper, dem bis dahin sehr geschätzten Madrigal zum Nachtheil, zur Lieblingsmusik aller Privatzirkel erhoben. Sein erstes öffentliches Erscheinen in der Künstlerwelt war als Organist an S. Maria Maggiore zu Bergamo. Von da ward er als Capellmeister an die Kirche nello Spirito santo in Ferrara berufen. 1668 gab er aber diese Stelle auf und wandte sich nach Venedig, wo er einige Zeit privatisirte, dann 1672 zum Capellmeister an genanntem Conservatorium ernannt wurde. In seinen Kirchenmusiken neigte er sich, wie ziemlich die meisten bewährteren Tonsetzer seiner Zeit, mehr dem sog. concertirenden Style hin, der mit dem Style da Capella, den man in Italien auch oft den style alla Palestrina zu nennen pflegte, wirklich auch schon die Herrschaft zu theilen anfing, und betitelte daher auch z. B. eins seiner Messen- und Psalmenbücher „Concerto di Messa, e Salmi“. Sie waren 3- und 4stimmig mit Violinbegleitung; seine Motetten, deren er viele geschrieben u. herausgegeben hat, 2- bis 4stimmig und mit mehreren Instrumenten; so auch seine Litaneyen, Antifonien ꝛc. Von seinen Opern, die alle in Venedig zur Aufführung kamen, sind noch bekannt: „Achille in Sciro“ (1664), „Zenobia e Radamisto“ (1665), „Tiridate“ (1668), „Eteocle e Polinice“ (1675), „Adone in Cipro“ (1676), „Germanico sul Reno“, „Totila“, „la Divisione del mondo“, „Antioco il grande“ (1681)“, „Pausania“, „Ottaviano Cesare Augusto“ (1682),

„Creso", „I due Cesari", „Anarchia dell' Imperio" (1683), und „Pertinace". Sie gehörten zu den beliebtesten unter den mehr als 300 Opern, welche von ihrer Aufnahme (1637) bis zu seinem Tode von gegen 40 Tonsetzern in Venedig aufgeführt worden waren. Von seinen Cammermusiken, die eben hauptsächlich in jenen Cantaten bestanden, und Instrumentalstücken sind ebenfalls viele gedruckt worden, aber nur noch 7 wenigstens dem Namen nach bekannt. Letztere, die Instrumentalsachen, führen meist den Titel Suonate per Chiesa oder per Camera. Op. 14, betitelt „Echi de Riverenza etc." enthält „XIV. Cantate a voce sola", und eine andere Sammlung „X Cantate à voce sola". Merkwürdig sind noch die Sonaten für 2 Violinen und Violoncell (also förmliches Streichterzett), die 1677 zu Venedig erschienen. Burney hat in seiner Geschichte Bd. 5 pag. 157 der Seltenheit wegen eine Opernarie im Clavierauszuge mitgetheilt. g.

Lehmann, Gotthelf David, Clavier-Instrumentenmacher zu Dresden, ward geboren zu Serkewitz bei Dresden 1764 und von dem berühmten Wagner, bei dem er 6 Jahre lernte, in seiner Kunst gebildet. Schon 1790 etablirte er eine eigene Fabrik, deren Ruf sich dann von Jahr zu Jahr immer weiter über Deutschland, und endlich auch bis nach Rußland verbreitete. Anfangs arbeitete er nur mit Hülfe eines einzigen Tischlergesellen; aber schon 1796 zählte seine Werkstätte 4 wirkliche Instrumentenmacher, und 1810 deren zuweilen 8, ja schon 12. Seine tafelförmigen Pianoforte's standen damals in einem Preise von 24 bis 30 Friedrichsd'or; die Flügel natürlich noch höher. Seit 1815 aber kam die Fabrik wieder in Abnahme; die Wiener Instrumente gewannen den ungeheuern Credit, der sich bei dem großen Haufen von Clavierspielern oft in den sonderbarsten Vorurtheilen gestaltete, und selbst heutzutage noch hie und da gestaltet; und nachgehends lieferten auch in Norddeutschland von Leipzig, Berlin, Göttingen ꝛc. jüngere Kräfte vorzügliche Werke, die die älteren vergessen machten. — Der Blase-Instrumentenmacher Lehmann lebte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zu Berlin.

Lehmann, Anton u. Blasius, waren Orgelbauer u. lebten um die Mitte des 16ten Jahrhunderts. Wahrscheinlich waren es Brüder. Ersterer bauete unter anderen 1549 die Orgel in der Pfarrkirche zu Danzig mit 31 Stimmen; Letzterer 1543 die Orgel in der Marienkirche zu Zwickau.

Lehmann, Johann Georg Gottlieb, aus Berlin gebürtig, starb daselbst zu Anfange des laufenden Jahrhunderts als Cantor und Musikdirector. Den Beginn seiner künstlerischen Laufbahn machte er als Sänger in Diensten des Prinzen Heinrich in Berlin. Von diesem entlassen ward er zuerst Organist an der Nicolaikirche daselbst, und später Cantor ꝛc. In dieser Stellung, zu welcher ihn ein bedeutender Ruf als Singlehrer verholfen hatte, lag ihm die Direction und Unterweisung eines bedeutenden öffentlichen Singechors ob. Die Umsicht und Gründlichkeit, welche er dabei an den Tag legte, u. die Präcision, womit die von ihm geleiteten Sänger ihre Chöre vortrugen, machten, daß ihm nebenbei auch der Chorunterricht bei der großen Oper übertragen wurde. Damit war nun aber seine Zeit zu sehr in Anspruch genommen, als daß er hätte den eigenen praktischen Uebungen sich noch mehr widmen können, u. so läßt es sich erklären, warum man seit 1790 fast gar Nichts mehr von seinem Orgel- und Clavierspiele hörte, das früher, bis gegen 1780 besonders, allgemein so trefflich u. meisterhaft befunden wurde. Componirt hat er, unsers Wissens, nur einige Tänze, als Walzer, Ecossaisen, Ländler ꝛc., die auch gedruckt worden sind. Sein Vater war, wie Gerber vermuthet, der von Marpurg sehr gerühmte Organist

Johann Peter L. an der Nicolaikirche zu Berlin, also zugleich sein Vorgänger. Derselbe starb in den 60ger Jahren des vorigen Seculums. Marpurg, der ihn um 1750 kennen lernte, lobte besonders auch seine Art zu unterrichten.

Lehmann, Friedrich Adolph von, war früher Lieutenant bei der Chursächsischen Infanterie, kam aber zu Anfange dieses Jahrhunderts als Legationsrath nach Dessau, und lebte zuletzt zu Halle an der Saale, wo z. B. 1824 noch bei Anton deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte von ihm erschienen, die ganz geeignet waren, den Ruf, den er sich schon damals als Componist erworben hatte, nicht allein zu erhalten, sondern noch zu erhöhen. Und besonders in der Liedercomposition hat er viel Ausgezeichnetes geleistet. Wir möchten ihn dem, freilich viel jüngeren Berliner Curschmann (s. d.) an die Seite stellen, der sich eben so wie er besonders durch eine gute Wahl der Texte auszeichnet, worauf wahrlich mehr ankommt, als Manche glauben, und durch einen ungekünstelten, natürlichen, aber eben deshalb auch desto ergreifenderen Gesang. In seinen jüngeren Jahren wandte er mehr Aufmerksamkeit auf das, was man das Gearbeitete in der harmonischen Composition zu nennen pflegt. Führen wir zum Beweise dieses nur seine Composition des Schiller'schen Gedichtes „des Mädchens Klage" an, die Breitkopf und Härtel in Leipzig druckten. Später scheint er aber das Ungeeignete dieses Styls für die Liedercomposition gefühlt zu haben, die keine Hinderung will in ihrer freien Bewegung, u. so ging durch Studium endlich der wirklich geniale Sänger aus ihm hervor, den wir jetzt in ihm bewundern müssen. Er ist wirklich einer der besten Lieder-Componisten der neueren Zeit. Alle Gesänge, die wir von ungefähr 1812 an von ihm besitzen, bezeugen das. Ein Lied von ihm, möchten wir behaupten, hat oft mehr Kunstwerth als 10 von Anderen, und die beiläufig gegen nur 10 bis 12 Hefte (jedes mehrere Gesänge enthaltend), welche er bis jetzt öffentlich herausgab, erheben ihn zu einem würdigeren, ächteren Künstler, obschon im Dilettanten-Gewande, als die 100 und noch mehr oeuvres de notre Musique du jour, womit manche Andere unsere Sänger und Gesangsfreunde übersäen. Wir wollen hier keinen Vergleich anstellen; aber wir sind der festen Ueberzeugung, daß noch nie ein Lied von Lehmann unbefriedigt aus der Hand gelegt wurde. So viel wahren Gesang, so viel Gemüthlichkeit, so viel reines Gefühl trifft man selten; selten — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — singt ein Componist so ganz in, so ganz aus der Seele des fühlenden Sängers als er. Auch sein Satz ist größten Theils rein und richtig, und hat er diese Kenntniß blos durch eigenes Studium erworben, so steht er doppelt achtungswerth da, denn jene Geschicklichkeit kann auch zum großen Theile angebornes Talent seyn. N.

Lehmke (zuweilen auch Lemke geschrieben), Christian u. Madame Christine Wilhelmine Catharine, Beide Sänger, doch Letztere, Madame L., ohnstreitig merkenswerther als ihr Gatte. Dieser ward geboren zu Schwerin 1771, und widmete sich anfänglich den theologischen Studien, Musik nur als Nebensache, doch immer mit viel Fleiß treibend. Namentlich sang er gern und viel, und mit einer höchst angenehmen, sonoren Baßstimme begabt, hörte man ihm auch recht gerne zu. Das munterte ihn auf; er übte sich fleißiger, sang in Concerten, fand vielen Beifall, und ergab sich endlich ganz der Kunst. 1792 trat er zum ersten Male auf dem Theater zu Ludwigslust auf. Ein Paar Jahre später erhielt er die Ernennung zum Herzogl. Meklenburg-Schwerin'schen Cammersänger. Seine Gattin, mit der er sich 1798 verheirathete, war aus Preußisch-Minden (1774) gebürtig, und unter

ihrem Familiennamen Stolte 1796 als Herzogl. Hoffängerin nach Ludwigslust gekommen. Sie war lange Zeit die erste Zierde des dortigen Hof-Theaters. Bei einer ton- und klangreichen, höchst wohllautenden Stimme von 3 vollen Octaven (von g bis 3gestr. g) Umfang verband sie in ihrem Vortrage mit der höchstmöglichsten Präcision auch vielen Geschmack. Ihr Adagio wie ihr Allegro, ihre Cantilene wie ihre Bravour waren gleich hinreißend. Dabei spielte sie auch fertig Clavier, und war eine gute Schauspielerin. Dieses Talent lobte man übrigens auch an ihrem Gatten, der in seinen späteren Jahren sogar mehr im Schauspiele denn in der Oper thätig war. Daß sie Beide große Reisen gemacht hätten, ist nicht bekannt; doch sangen und spielten sie zu verschiedenen Malen und immer mit Beifall auf benachbarten Bühnen, auch in Hamburg. Seit ungefähr 10 Jahren sind sie ganz vom Schauplatze der Kunst zurückgetreten. m.

Lehne, s. **Pfeifenlehne**.

Lehrer der Musik. Vom ersten Prinzenlehrer, der sich mit der Erklärung hoher Regentenpflichten befaßt, bis zum letzten Dorfschulmeister, der seine Heerde unter der Aegide seines faßlichen Harnisch weidet, ist das Tagewerk des Lehrers als eins der wichtigsten anerkannt, und wenn es auch nicht immer nach Würden belohnt wird, so suchen wir doch, daß seine Existenz nicht gefährdet werde, wozu denn auch, von ihrer Seite, die Selbsterhaltung das Ihre beiträgt. Was den Lehrer der Musik betrifft, so dürfen wir uns nicht wundern, wenn seine Nothwendigkeit hin und wieder stark bezweifelt wird. Die Plato und Lykurg, und Rousseau und Luther sind längst zu Grabe gegangen, welche die Musik als Erziehungsmittel, als Beförderer der Andacht priesen (man sehe hier den Artikel **Musik**); sie ist durch den gewonnenen Reichthum üppig geworden, und hat ihren wahren Zweck vergessen. Hierdurch aber sind der Musiklehrer und sein Geschäft sehr heruntergesetzt worden, und dies hat eine Concurrenz unter Empirikern und deren ephemerischen Kunstleistungen verursacht, die uns zu Heller und Pfennig von beiden Seiten herabgesetzt haben; und wenn dem kein Einhalt geschieht, uns noch weiter herabsetzen werden. Mit dem Worte „Lehrer" verbinden wir den Gedanken an eine Schule, das ist eine anerkannt richtige Basis des Unterrichts. Der Empiriker kennt dies alleinige Mittel zum Zwecke nicht, und erziehet nur Stümper. Wenn jedoch dies Stümpern hin und wieder Beifall findet, so liegt es eben so sehr in der Unkunde, als in dem Scharrfüßeln modischer Heuchelei. Lehrern der Musik, die mit tiefer Einsicht in ihre Kunst dies Amt verwalten, dürfen wir wohl nicht erst sagen wie segensreich ihr Geschäft ist, indem sich unter ihrer Aegide Talente entwickeln, die der Kunstwelt goldene Früchte bieten. Solche Männer haben nicht umsonst gelebt, und ihre Namen werden von Allen verehrt, die im klopfenden Busen ein gefühlvolles Herz bewahren. Wir dürfen jedoch diese Lehrer nicht unter den hochangesehensten Musikern allein suchen; des unsterblichen Joseph Haydn erster Lehrer war ein Landschulmeister nur. Musiklehrer, welche an öffentlichen Unterrichtsanstalten ihr Amt verrichten, werden wohl thun sich zu erinnern, daß der Künstler keinen Rang hat, als den, welchen er sich selbst giebt, denn er, und leider auch oft seine Kunst, setzen ihn hier unter den letzten seiner Amtsbrüder, so daß er das juste milieu zwischen diesen ausfüllt und dem Schulpedellen oder Califator. Das muß ihn jedoch nicht abhalten, seine Pflicht auf das strengste zu erfüllen, damit man ihn achte, und ihm, im Besitz des Wohlwollens seiner Obern, die Erlaubniß gestatte, nothwendige Abänderung in Gesetzen zu machen, die etwa negativ seyn möchten, und seinem guten

Willen in den Weg treten. Wir haben häufig große Talente sich ohne Lehrer entwickeln gesehen, die solchen Mangel durch Studium vorliegender Werke der praktischen und theoretischen Musik ersetzten. Dies ist allerdings möglich, wenn die Schulen, derer sie sich bedienten, so kurz als verständlich waren: eine Tugend die wir vorzüglich in denen finden, welche uns Prof. Fröhlich, sowohl für den Gesang als alle gangbaren Saiten- und Blase-instrumente gegeben. Für das Clavier möchten wir insbesondere die Cramersche Schule empfehlen, wie für die Composition das meisterhafte Werk unsers Gottfried Weber. Diese Werke sämmtlich haben, neben ihrer Kürze und möglichster Deutlichkeit, noch das Verdienst, die wohlfeilsten in ihrer Art zu seyn, was, in der That gar sehr zu beachten ist, da so viele unserer angehenden Tonkünstler aus eben der Armuth hervorgehen, als einst Haydn selbst, Naumann u. A. anfänglich damit zu kämpfen hatten (man sehe unter Literatur den Artikel Lehrbuch). Wenn es schließlich, unter den Tonmeistern Frankreichs, Italiens und Deutschlands, rücksichtlich der Praxis verschiedene Schulen giebt, wie schon, was die Geige betrifft, aus der des Baillot, und des deutschen Kraftmannes Spohr hervorgeht, so möchte doch wohl die der letzten den Vorzug haben. Unsere Gesangschulen sind am meisten nach den italienischen gebildet, und mit vollem Recht (s. Gesangmethode). Dem Componisten bleibt überall die Natur der beste Lehrmeister (s. Begeisterung und Componist), und so nothwendig ihm auch das Studium des Kontrapunktes ist, es darf doch nur die Basis seiner Arbeiten seyn, denn es hat für die Kunst selbst keinen andern Zweck, keinen andern Nutzen. So viel hier im Allgemeinen; Specielleres in den Artikeln Methode, Schule und besonders Unterricht und den dazu gehörigen. G.

Lehrmethode, s. Methode, Schule und Unterricht.

Leicht, Clavier-Instrumentenmacher zu Breslau, geb. zu Pilsen in Böhmen 1790, lernte hier zuerst das Tischlerhandwerk, widmete sich später aber zu Prag bei dem Instrumentenmacher Weiß ausschließlich der Instrumentenbaukunst, bereiste zu weiterer Ausbildung die Städte Wien, Regensburg, Dresden und Berlin, wo er bei den berühmtesten Meistern arbeitete, und etablirte sich endlich 1815 in Breslau. Besonders waren es seine Flügel, die sich durch einen hellen Glockenton und einen ganz besonders leichten Anschlag auszeichnen, welche ihm einen ausgebreiteten Ruf verschafften. H.

Leidenschaft, vergl. die Art. Affect, Ausdruck, Gefühl und Vortrag.

Leidesdorf, M. J., ein nicht gerade unrühmlich bekannter, aber im Ganzen auch nicht sehr verdienstlicher, jedoch überaus fleißiger Wiener Pianoforte-Componist, der bis 1828 ohngefähr auch eine Musikalienhandlung besaß. Er schrieb mehr denn 150 Werke oder eigentlich nur Werkchen aller Art und unter allerhand Titeln: Sonaten, Rondo's, Variationen u. s. w., welche alle nicht gerade Meisterwerke, doch zum Theil auch nicht ganz gemeinen und effectlosen Charakters sind. Am häufigsten findet man ihre Fehler in der Ausarbeitung, die durchgehends flüchtig erscheint. Die Schreibart ist der von Dusseck ähnlich, also gern etwas vollgriffig, was aber unsere Dilettanten und Dilettantinnen, bei denen L. allein wohl Beifall finden konnte, nur in so weit lieben, als es das beste Mittel ist, musikal. Spektakel zu machen. Daß sich bei solchen Umständen und unter solcher Masse von Claviersachen viele Wiederholungen, und auch manches ganz Nutzlose findet, läßt sich nicht anders erwarten. Vor Allem rechnen wir

dahin L.'s „Damen-Journal", „Hommage aux Dames" (op. 151), und überhaupt jene oft höchst sonderbar betitelten wunderlich castrirten Opernarangements. — Von dem Sohne Gustav L. besitzen wir bereits einige Tänze, an denen sich vielleicht ebenfalls einige Damen ergötzen.

Leiding, Georg Dietrich, ehemaliger Organist an den Kirchen St. Ulrich, St. Blasius und St. Magnus zu Braunschweig, geboren zu Bücken in der Grafschaft Hayn am 23. Febr. 1664, war der Sohn eines Rittmeisters der französischen Garde, der sich im 30jährigen Kriege, unter Herzog Bernhard von Weimar, ausgezeichnet hatte. Derselbe wollte ihn Anfangs auch zum Militär erziehen; Talent und Liebe zur Musik aber siegten über diesen Entschluß, und er ward daher in seinem 15ten Jahre (1679) dem Unterrichte des Organisten Jacob Bölschen in Braunschweig übergeben. 5 Jahre blieb er bei demselben. Dann machte er 1684 eine Reise nach Hamburg, um die damaligen größten Orgelspieler Reinecke und Buxtehude zu hören. Besonders Letzerer nahm ihn freundlich auf; allein noch während seiner Krankheit ward sein Lehrer Bölschen krank und lud ihn ein, nach Braunschweig zurückzukommen und ihn bei seiner Krankheit zu unterstützen. L. that es, und da Bölscher noch in demselben Jahre starb, erhielt er dessen beide Organistenstellen an St. Ulrich und St. Blasius. Mit der Theorie seiner Kunst hatte er sich bis dahin wenig abgegeben; jetzt aber studirte er unter Theiles Leitung auch ganz ernstlich die Composition, und darnach verbreitete sich sein Ruf weit. Man zählt ihn zu den ersten Orgelspielern seiner Zeit, und um seine Clavier- und Orgelstücke rissen sich fast die verwandten Kunstjünger. Auch ward ihm eine dritte Organistenstelle, die an St. Magnus übertragen, und diese Auszeichnung war der Grund, warum er mehrere ehrenvolle Berufungen für ein- und allemal ausschlug. Er starb zu Braunschweig am 10. Mai 1710. Sein Nachfolger in den beiden ersten Aemtern war sein Sohn und Schüler — Otto Anton L., der 1692 zu Braunschweig geboren wurde, hinsichtlich seiner Geschicklichkeit auf dem Claviere und der Orgel seinem Vater und Lehrer viel Ehre machte, aber auch schon am 16. Mai 1740 starb.

Leier, s. Leyer.

Leierkasten und Leierorgel, s. Drehorgel.

Lejeune, s. Jeune.

Leisring, Volkmar, geb. zu Gebstädt bei Buttstädt in Thüringen, studirte zu Jena und ward um 1617 Rector zu Schkölen bei Naumburg, 1619 Pfarrer zu Nohra bei Weimar, und 1626 endlich Pfarrer zu Buchforth, wo er 1637 starb. Er hat manches Treffliche über Musik geschrieben, und auch als Componist sich bewährt gezeigt. Gedruckt sind jedoch von seinen musikalischen Werken im Ganzen wenige. 1611, also wie er noch Student war, erschien von ihm zu Jena „Corona Musices", eine lateinische Rede über die Annehmlichkeiten in der Musik; früher schon (1609) componirte er das, auch gedruckte „Brautlied aus dem 26. Cap. Sirachs"; 1611 erschien ferner ein starkes Heft 4- bis 8stimmiger lateinischer und deutscher Lieder unter dem Titel: „Cymbalum Davidicum"; 1624 eine ähnliche Sammlung lateinischer und deutscher Hochzeitslieder „Taedae Nuptiales" benannt, und 1628 noch 21 lateinische und deutsche Neujahrs-Gesänge (Strenophoniae).

Leitdrath, auch Hauptventildraht und Leiter, Klappenleiter, Leitstift, Ventilleiter, Ventilstift und Ventildraht genannt, ist ein von gehärtetem Messingdraht verfertigter, gehörig

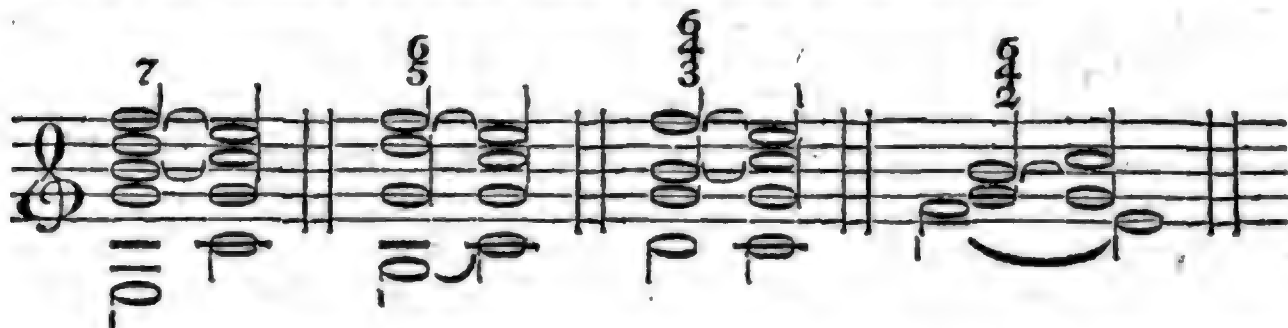
starker Stift in der Orgel, der die Hauptventile in gerader Richtung zu halten hat. Mehr davon in dem Art. Hauptventil.

Leiter, s. Tonleiter und Notenleiter.

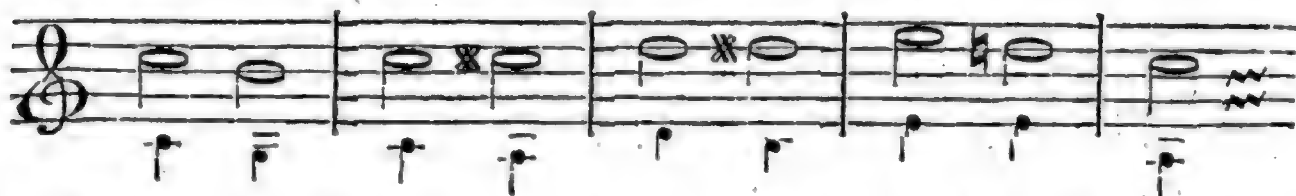
Leitermayer, Michael, geb. in Wien am 21. April 1799, wurde gleich seinen Brüdern, von einem in allen Fächern der Tonkunst wohlbewanderten Vater musikalisch, und vorzüglich im Gesange, auf der Violine, Guitarre und dem Violoncell mit glücklichem Erfolge ausgebildet. Als 17jähriger Jüngling machte er schon einen Kunstausflug nach Grätz, Cilly, Laybach, Triest, Venedig und Padua, wo er allenthalben verdienten Beifall ärndtete. Nach seiner Zurückkunft erhielt er die Violin-Directorstelle an der Pfarrkirche im Lichtenthale, gerade in jenem Zeitpunkte, als Franz Schubert auf dem dortigen Chore seine ersten religiösen Compositionen unter eigener Leitung aufführte. 1818 trat er bei dem Josephstädter-Theater als Musikdirector ein, kam später in das Orchester des Theaters an der Wien, wurde bezüglich seiner schönen Tenorstimme im Chor, und zu kleinen Solopartien verwendet, übrigens auch als Violinprofessor bei der mit jener Kunstanstalt damals verbundenen Musikschule angestellt. 1827 übernahm er die Chorregentenstelle der Pfarre Alservorstadt, errichtete mit Bewilligung der Regierung eine eigene Sing- und Musiklehranstalt, wirkte entschieden mit zur Begründung eines Kirchenmusikvereins, dem er auch als leitender Director vorsteht, u. hat eben so wohl durch den regen Eifer, im Tempel des Herrn, so wie in den Prüfungs- und Vereinsconcerten anerkannte Meisterwerke würdig auszuführen, als durch die Bildung so mancher trefflicher Zöglinge einen guten Ruf sich erworben. Seit dem Jahre 1834 bekleidet er das Singmeisteramt bei der neu und hoffnungsvoll aufblühenden Josephstädter-Bühne, auch veranstaltete er im nächstfolgenden Winter eine, dem Andenken seines Jugendfreundes Franz Schubert geweihte musikalische Feier, welche ausschließlich nur Tonblüthen des verklärten Sängers zu Gehör brachte. Eine ähnliche Unternehmung fand auch zum Andenken des Heroen-Kleeblatts Haydn, Mozart und Beethoven statt. 81.

Leitton. Im engeren und das ist im gewöhnlichen Sinne des Worts versteht man unter Leitton, der auch der charakteristische Ton, die tonbezeichnende Note heißt (vergl. indeß den Art. Charakteristisch), daher auch französisch ton oder note sensible, das Semitonium modi oder Octavae, d. i. der halbe Ton unter der Octave der jedesmaligen Tonica (Grundton) oder die große Septime, weil dieser Ton gleichsam in die Octave des Grundtons leitet oder führt. Von c ist also h, von g — fis, von a—gis, von as—g, von fis—eis, von gis—fisis (nach der Orthographie) u. s. w. der Leitton. Denn wer von dem Hauptttone an die Leiter hindurch bis zur großen Septime kommt, also von c z. B. aufwärts bis h, fühlt bei nur einigermaßen gesundem Gehöre sicher, daß hier der darüber liegende halbe Ton, die Octave, also nach dem Beispiele c folgen muß. Man spiele g a h c d e fis — man verlangt nothwendig g und keinen andern Ton. Halten wir uns nun aber an der Abstammung des Worts Leitton, von leiten zu oder nach Etwas (in einen anderen Ton — Klang), und nehmen es also in seiner wortgetreuen allgemeinen Bedeutung, so leuchtet es deutlich ein, daß es außer jener großen Septime oder eigentlich dem Semitonium modi, auch noch andere Leittöne in der Musik geben müsse. Alle Töne, welche, wenn man in der Melodie unter gewissen Umständen auf sie stößt, ohne Beleidigung des Ohrs in keine andere, als in die unmittelbar darüber oder darunter liegende Stufe treten können, und welche dabei sogenannte melodische Haupt-

noten sind, durch die sich die vorhergehende Harmonie, entweder nun auf dem Papiere (in Noten) und wirklich in dem effectuirten Klange oder auch nur in der Idee, ändert, — alle solche Töne sind Leittöne, denn sie leiten unverhinderlich über zu anderen Tönen, erwecken das Gefühl derselben im Voraus. Unter diesen Tönen nimmt nun allerdings die große Septime die erste Stelle ein, aber doch nur unter dem Umstande der aufschreitenden Tonfolge. Man spiele die Leiter C=Dur abwärts, — h bleibt immer der Leitton von c, jenes überleitende, den Klang von c gewissermaßen im Voraus empfindende Gefühl aber bleibt aus, wird jedoch mit gleicher Kraft wieder wach, sobald man auf f stoßt, das nothwendig e zur Folge haben will. In diesem Falle erscheint also f als Leitton, denn es leitet über zu e ꝛc. Wie aber? — in der gedachten, und bei harmonischer Begleitung der Leiter auch wirklichen, Modulation nach C=Dur, der Grundtonart. So ist denn ferner Leitton die vierte Stufe einer jeden Tonleiter, wenn sie als Septime im Dominantenaccorde erscheint oder als Intervall eines durch die Umkehrung davon abstammenden Accordes, wo sie Quinte, Terz und sogar auch Baßton seyn kann, wie z. B. im Dominantenaccorde über g, in welchem demnach denn 2 Leittöne enthalten sind:

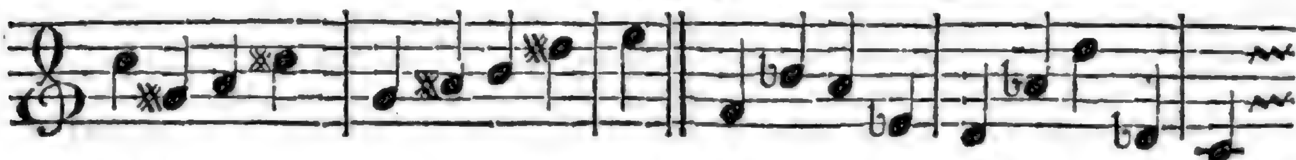


Endlich sind jenem allgemeinen Grundsatze zu Folge auch alle zufällig erhöhten oder erniedrigten Töne als Leittöne zu betrachten, wenn sie nämlich als Haupttöne in der Melodie (einerlei der Ober=, oder Mittel= oder Unterstimme) erscheinen, weil sie in dem Falle die Harmonie ändern, und bei ihrem Erklingen das Ohr nothwendig, bei den erhöhten Tönen das unmittelbar darüber, bei den erniedrigten das unmittelbar darunter liegende Intervall erwarten. Eine andere Fortschreitung würde ihm wehe thun, und somit fehlerhaft seyn. Nehmen wir z. B. den kurzen melodischen Satz in C=Dur



so sind cis, dis und d Leittöne, denn wir müssen uns die Harmonie hier als in D=, E= und zuletzt A=Moll ausweichend denken. Aber auch in dem Satze

oder:



sind alle erhöheten oder erniedrigten Töne, und zwar aus demselben oder doch ähnlichen Grunde Leittöne, denn sie drängen gleichsam zu den darüber und darunter liegenden Intervallen, leiten zu ihnen über. — Wenn einige Musiklehrer auch die Dominante einer Tonart deren Leitton nennen,

so ist das falsch; wenigstens kann Schreiber dieses nicht begreifen, woher sie in dem Falle den Namen Leitton ableiten und wie sie ihn erklären wollen. Der Dominantenaccord führt oder leitet wohl nothwendig zu einem anderen Accorde, aber nicht der Ton, die Quinte (Dominante) für sich. Jenen Accord könnte man allenfalls wohl den Leitaccord, die Leitharmonie nennen, so wie dann aber durchweg alle Modulationsaccorde, aber nicht deshalb auch den einzelnen Grundton — Leitton.

Lem, Peter, geboren in Copenhagen 1754 und auch gestorben daselbst 1826, war ein tüchtiger Violinspieler, auch guter Pianist, vor Allem aber trefflicher Lehrer seiner Kunst. Den ersten Unterricht auf der Violine erhielt er vom Concertmeister Hartmann in Copenhagen. Er war damals ein junger flüchtiger Mann, von dem sich Niemand viel Gutes u. Großes für die Tonkunst versprechen mochte, nur Hartmann, der sein außerordentliches Talent erkannte, faßte und behielt Vertrauen zu ihm, und die Strenge, womit er ihn behandelte, mit der er aber auch so viel Güte zu paaren wußte, als nöthig war, um neben sicherer Zügellung eines leichtfertigen Charakters doch die vorhandene große Liebe zur Kunst nicht allein zu erhalten, sondern wo möglich noch mehr zu wecken, — diese Strenge ließ alle seine Hoffnungen in Erfüllung gehen. Lem ging aus Hartmanns Schule als fertiger, geschmackvoller Virtuos und in jeder Beziehung achtungswerther Mann hervor. Deshalb bewilligte ihm denn auch der König von Dänemark eine beträchtliche Summe, die ihn in den Stand setzte, mehrere Jahre zu reisen und so sein Talent noch weiter auszubilden. Er ging nach Wien, und von hier auf einige Zeit auch nach Italien. 1783 kehrte er nach Copenhagen zurück. 2 Jahre mußte er daselbst ohne Anstellung, theils von Concertgeben, theils von Unterricht leben; 1785 aber ward er mit 1000 Thlr. Gehalt als erster Violinist in der Königl. Capelle angestellt, und als Hartmann starb (1791) mit 200 Thlr. Zulage und mit dem Titel eines Professors in dessen Stelle als Concertmeister. Damit war er von allem Orchesterspiel entbunden, mußte aber die jüngeren Capellisten, jedoch nie mehr als höchstens 4 zumal, im Violinspiele unterrichten, und in den Königl. Hofconcerten Solo spielen. Demnach war er eigentlich Musiklehrer in der Capelle und wirklich Königl. Cammervirtuos. Doch spielte er bisweilen auch in anderen Concerten. In seiner Blüthezeit soll seine Fertigkeit wie sein Vortrag außerordentlich gewesen seyn. Ohrenzeugen wissen nicht genug sein herrliches Adagio, und den, in jener Zeit gar nicht gekannten, gewandten, wir möchten sagen eleganten Bogenstrich zu rühmen. Componirt hat er nur Wenig. In Wien erschien einstmals ein Violinconcert von ihm. Was in Dänemark und namentlich in Copenhagen im Umlauf von ihm ist, sind kleine gefällige Claviersachen; doch auch meist nur in Abschriften verbreitet. S.

Lemaire (oder le Maire), wird von Laborde und seinen Nachschreibern für den Erfinder der siebenten Sylbe si in der Solmisation, und somit für einen um die Verbesserung der Singmethode höchst verdienstvollen französischen Tonkünstler ausgegeben. Er war Singmeister zu Paris um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, auch beliebter Gesangscomponist zu seiner Zeit, was mehrere Cantaten und 1- bis 6stimmige Gesänge beweisen, die wir noch von ihm besitzen, und mochte sich wohl in einer Stellung befinden, in der er einen bedeutenden Einfluß auf die Gesangscultur ausüben konnte; allein der Erfinder jener siebenten Solmisations-Sylbe, durch welche die Mutation um ein Bedeutendes erleichtert wurde, war er nicht, und Laborde konnte sicher nur ein gewisser Nationalstolz zu solcher Angabe ver-

leiten, da wir einem Mangel an Kenntniß diesen seinen Irrthum nicht zuschreiben mögen. Giebt er doch auch pag. 23 des 2ten Bandes seines Essai selbst zu, daß schon lange vor L's Zeiten (1501) ein gewisser Praßberg, ein Deutscher, und späterhin Dav. Mostard, ein Niederländer, eine siebente Sylbe (si oder ni) vorgeschlagen haben. Der ihn überall verfolgende Burney aber beweiset die Unrichtigkeit seiner Angabe noch mehr in seiner Geschichte. m.

Lemelle, Mann und Frau, Beide geschätzte Sänger; diese, Marie mit Vornamen, eine geborne Saunier aus Verona (1758), war in Cassel erzogen; er aber in Paris. 1782 kamen sie zu der damals in Cassel sich aufhaltenden französischen Schauspielergesellschaft, bei der sie sich denn auch 1784 verheiratheten. Als dieselbe durch den Tod des Landgrafen 1785 aufgelöst ward, gingen sie nach Paris, und machten daselbst auch bedeutendes Glück. Ihm, Baritonist, ging zwar Einiges an Biegsamkeit der Stimme ab, aber das ersetzte der seltene Wohlklang und eine enorme Stärke derselben hinlänglich. Durch das Fortissimo von Chor und Orchester vermochte er, ohne sonderliche Brustanstrengung, noch durchzudringen. Und dabei war er, von der Natur begünstigt, ein guter Acteur, und ein ausgezeichneter Notentreffer. Sie, welche früher unter dem Namen Saunier bei der italienischen Oper in Cassel thätig war, spielte und sang zwar nur zweite Parthien, aber besaß eine solch' umfassende gründliche musikalische Bildung, daß sie vielen ersten Sängerinnen ihrer Zeit den Rang streitig machte. Ueber die spätere Lebensgeschichte beider Künstler fehlen uns die nöthigen bestimmten Nachrichten. Die Sage läßt sie Beide schon vor 1812 in Paris sterben.

Lemiere, Frederic A., seit 1795 Mitdirector am Conservatoire de musique zu Paris, brachte auch folgende kleine Operetten, und nicht ohne Beifall auf das dortige Theater des Amis des arts: „Les deux Orphelins", „Les deux Crispins" (von dieser ist er auch Dichter), „La pait et l'amour", „La Reprise de Toulon", „Andros et Almone", „Le tombeau de Mirabeau". Später schrieb er: VII Romances av. Acc. de Piano, und Duo pour le Piano et la Harpe, und mehrere andere Kleinigkeiten, welche Werke sämmtlich gedruckt sind. Sonst ist über ihn Nichts bekannt. Einen bedeutenden Künstlerruf hatte er nie. G.

Lemke, s. Lehmke.

Lemme, Carl, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts (um 1780) Organist an der Catharinen- und St. Magnuskirche zu Braunschweig, hat sich besonders um die Verbesserung der Claviere viele Verdienste erworben. Zunächst führte er bei den bundfreien Clavieren gerade Tasten ein, statt daß dieselben, gegen die Tangenten hin, früher in verschiedenen Krümmungen liefen. Dadurch erhielten die Instrumente eine weit leichtere Spielart, und waren auch die Tasten selbst von größerer Dauer. Dann erfand er mit seinem Vater, welcher Instrumentenmacher in Braunschweig war, gemeinschaftlich die sog. gepreßten oder eigentlich doppelten Resonanzböden, die so zusammengeleimt werden, daß die Fiebern (Jahre) schräg über einander laufen, und also nothwendig an Dauer und Haltbarkeit sehr gewinnen müssen. Der Vater kam eigentlich zuerst auf den Gedanken, indem er Claviere nach Batavia schickte und meinte, die dünnen Resonanzböden würden in der Hitze unter dem Aequator leiden. Endlich baute er auch, und wieder mit dem Vater gemeinschaftlich, oval runde Claviere, die einen bedeutend stärkeren Ton, und dabei eine viel gefälligere äußere Form als die älteren tafelförmigen Claviere hatten. Doch

behielten diese den Vorzug, wahrscheinlich wegen der Ungleichheit des Anschlags, die man bei jenen oval runden bemerken wollte. g.

Lemoch, ein geborner Pole, und höchst fertiger Pianofortespieler, welcher im Jahre 1820 Madame Catalani von Warschau aus auf ihren Kunstreisen eine geraume Zeit über als Capellmeister begleitete. Seit er in Wien von ihr sich trennte, ist auch sein Name in der Kunstwelt verschwunden. 18.

Lemoine, G., Violinist im Pariser großen Opernorchester, noch 1798. Von seiner Arbeit sind u. A. auch Gesänge und Romanzen, Clavierconcerte und Potpourri's für 2 Violinen im Stiche erschienen. Er heißt „le fils", ob aber dem folgenden berühmten Operncomponisten, oder einem Maitre de Clavecin gleiches Namens die Ehre der Vaterschaft gebühre, konnte selbst Gerber nicht mit Evidenz ermitteln. 81.

Lemoine (oder le Moine), wurde geb. um 1750, denn 1773 stand er als ein Mann von ohngefähr 20 Jahren als Maitre de Musique bei dem damaligen franz. Theater zu Berlin, wo ihn auch der Capellmeister Schulz noch 6 Monate lang in der Composition unterrichtete. Nach der Versicherung dieses seines trefflichen Lehrers zeigte er — wie Gerber schreibt — eben so viel Lust als Genie zur Musik; doch behandelte er die Correctheit des Satzes nur als Nebensache, und sprach am liebsten über Ausdruck der Leidenschaften und Theatereffecte. In dieser Rücksicht ist zu bewundern, daß Gretry und Gluck seine Muster waren. Deren Werke wußte er fast alle auswendig. Von Berlin ging er nach Warschau, und von hier endlich wieder nach Paris, wo er auch seine erste Ausbildung erhalten hatte. Deshalb geben Einige auch Paris als seinen Geburtsort an; doch ist darüber nichts Zuverlässiges bekannt. Hier in Paris brachte er nun auch mehrere Opern seiner Composition aufs Theater, und alle wurden mit ermunterndem Beifalle aufgenommen. Capellmeister Schulz, von welchem Gerber seine Nachrichten über unsern L. erhielt, schrieb diesem: „der Tod hat ihn (Lemoine) an seiner gänzlichen Ausbildung gehindert. Er starb 1790." Das aber war ein Irrthum, der vielleicht aus einer Namensverwechselung herrühren mochte, so wie die Zeitungsnachricht aus Paris, daß er am 30. Decbr. 1796 dort gestorben sey. Dies war der Fall mit dem folgenden Lemoine de Limai. Unser Lemoine, der Componist von den gefälligen Opern „Phedre", „les Prètendus", „Nephté", „Les Pommiers et le Moulin", Louis IX. en Egypte", „Toute la Grece, tableau patriotique" (die überaus beliebte Revolutionsoper von 1793), „Miltiade à Marathon", „le Batelier ou les vrais Sans-Culotte", „le Compère Luc", und „le mensonge officieux" (1795, wahrscheinlich seine letzte Oper), lebte bis zu dem, wegen des Verlust's so manchen tüchtigen Künstlers, für die Tonkunst so sehr nachtheiligen Jahre 1800, wie es in dem Journ. de la Litter. de Franc. 1800 pag. 191 ganz bestimmt heißt. Von jenen Opern sind auch mehrere zu Paris gedruckt worden. Einzelne Nummern daraus, und namentlich auf verschiedene Weise arrangirt, verbreiteten sich über Deutschland, doch eine ganze Oper ist hier — so viel uns bekannt — nicht aufgeführt worden.

Lemoine, de Limai, wie schon im vorigen Artikel angedeutet wurde, gestorben zu Paris am 30. Dec. 1796, war Clavierlehrer dort, und gab auch guten Unterricht im Guitarrespiele. In beiderlei Weise genoß er einst in der großen französischen Hauptstadt einen bedeutenden Ruf. Er gab auch eine „Nouvelle Methode courte et facile pour la Guitarre à l'usage des Commençans" 1790 heraus, die, zweckmäßig eingerichtet, viel benützt

wurde. 3 Claviersonaten mit Violinbegleitung, welche er drucken ließ, können seinem Compositionstalente kein sonderliches Ansehn geben. ††.

Lenoble, s. Noble.

Lenß, wahrscheinlich richtiger Lenz oder Lentz geschrieben; ein entscheidendes Urtheil steht uns bis jetzt hierüber nicht zu, da wir leider zu wenig von den Persönlichkeiten dieses bedeutenden Meisters auf dem Horne, unterrichtet sind. Vor 8 bis 10 Jahren noch — so lange mag es ohngefähr her seyn, daß er nicht mehr öffentlich auftritt — gehörte er unbedingt zu den ausgebildetsten Hornvirtuosen unsrer Zeit. Wer die Gebrüder Schunke und Gugel kennt u. gehört hat, kann sich ohngefähr einen Begriff von seiner praktischen Fertigkeit machen, — in dieser Beziehung stand er denselben ebenbürtig zur Seite; aber was ächte Schönheit des Tones und Vortrags anbelangt, übertraf er sie wohl noch, und wir glauben sicher, daß Niemand unter alle den zu seiner Zeit so häufig reisenden Hornisten so Viel zu der auffallend großen Liebhaberei an dem im Ganzen doch armen Instrumente, wie wir sie jetzt fast überall finden, beigetragen hat als er. Auch als Componist für sein Instrument hat er Ausgezeichnetes geliefert. Seine Cavatinen, Duo's ꝛc. für Horn, die mit zartem Gesange oft zugleich die ergreifendsten Harmoniewendungen vereinen, aber auch eine äußerst geschickte Behandlung und genaue Kenntniß des Instruments, nach seinem Innern und Aeußern, voraussetzen, wenn sie ganz die Wirkung machen sollen, deren sie fähig sind, waren lange Zeit Lieblingsstücke unsrer musikalischen Soiree's, und seine Concerte sind noch jetzt Glanzstücke unsrer Virtuosen, und werden es auch wohl noch so lange bleiben, bis ein anderer Componist auftritt, der Besseres an ihre Stelle zu setzen vermag, wozu aber in der That mehr gehört als bloße Kenntniß des Instruments und des Satzes: ein so inniges Vertrautseyn mit der ganzen Natur des Horns und seiner melancholischen Musik als L. es besitzt. Im Drucke sind freilich wenige davon erschienen. 30.

Wir hoffen, im Nachtrage auch über die persönlichen Verhältnisse dieses Meisters berichten zu können. d. Red.

Lentando (ital. von lentare — nachlassen, langsam werden, wovon auch lento herkommt.) — nachlassend, erschlaffend; in der Musik also ziemlich dasselbe was ritardando (s. d.); lentando ist nämlich das Particip von lentare. Uebrigens zeigt dieses, wodurch es sich noch von ritardando unterscheidet, ein augenblickliches Matt= und Schlaffwerden an: Tempo und Tonkraft nehmen sogleich, wo es steht, merklich ab, während ritardando erst nach und nach ein Zögern und Schleppen eintreten läßt. a.

Lentemente, besser ital. lentamente, s. d. folgend. Art.

Lento oder lente (ital. Adject. von lentare — nachlassen ꝛc.) — langsam, träg, schlaff, gemächlich. Ueber die ganze Bedeutung dieses Wortes in der Musik ist man noch verschiedener Meinung. Einige glauben, es bezeichne ein langsameres Tempo als Adagio, Andere stellen es diesem gleich. Wir sind der Meinung, daß es gewissermaßen den 4ten Grad der langsamen Bewegungsarten bezeichnet und also schneller ist als Adagio, zwischen diesem und Andante liegend, was wir auch bereits unter den Art. Adagio und Largo andeuteten. Im Uebrigen vergleiche man den Art. Tempo. Das Adverbium lentemente oder richtiger lentamente hat dieselbe Bedeutung, wird jedoch nur selten gebraucht. a.

Lentz oder Lenz, s. Lenß.

Lentz, auch Lenz geschrieben, H. G., Componist und Claviervirtuos, lebte in den Jahren von 1784 bis 1794 in Paris, und schrieb in dieser Zeit dort mehrere treffliche Clavierconcerte, viele Trio's für Clavier, Sonaten, Variationen und andere kleinere Sachen für dasselbe Instrument, theils mit, theils ohne Begleitung, die ihm einen berühmten Namen machten. Von Paris wandte er sich dann nach London, gab daselbst einige seiner neuesten Claviercompositionen heraus, spielte einige Mal öffentlich und mit Beifall in Concerten, und kehrte dann im folgenden Jahre 1795 nach seinem Vaterlande Deutschland zurück. Er wählte Hamburg zu seinem Wohnorte, und gab dort Unterricht in der Musik. Seinen Namen begleitete er damals stets mit dem Zusatze „Mitglied der Academie der Künste und Wissenschaften zu Paris." Ob er wirklich das war, oder ob diese Academie vielleicht eine Privatgesellschaft und nicht jenes bekannte Institut von Frankreich war, vermögen wir nicht zu entscheiden. In dem ersten Concerte, was er in Hamburg veranstaltete, wurden 2 neue Sinfonien von ihm aufgeführt, und er selbst spielte ein Clavierconcert. Beiden Compositionen sprach man viel Geist, Kunst und Geschmack zu, und Kenner und Dilettanten wurden durch sie befriedigt. Deshalb schrieb er nun auch in Hamburg immer fleißig fort, so viel Zeit und Muße ihm nur sein weit ausgebreiteter Unterricht, der theuer honorirt wurde, dazu übrig ließ. Lieder mit Pianofortebegleitung, neue Claviertrios, auch Vorspiele, Variationen, Rondo's, Sonaten, und endlich Etuden oder Uebungsstücke erschienen von ihm, und brachten durch großen Abgang den Verlegern keinen geringen Gewinn. Ihr Styl ist im Ganzen gefällig, die Stücke sind nicht schwer zu spielen, haben viele herrliche Melodien; aber Modesachen sind und bleiben sie dennoch, und der Wechsel des Geschmacks hat bereits schon seinen bedeutenden Einfluß auf sie geäußert: man hört keine Nachfrage mehr nach Lentz'schen Sachen. Ueber die letzten Lebensverhältnisse des einst so sehr beliebten Künstlers sind uns keine Nachrichten zugekommen.

Lenz, Leopold, derzeit Königl. Baierischer Hof- und Theatersänger, wenn wir recht berichtet sind aus Berlin gebürtig, noch jung an Jahren, verbindet mit guten Anlagen zur dramatischen Kunst, zu denen wir besonders seine wohltönende Baritonstimme und ein wohlgestaltetes Aeußere rechnen, auch ein herrliches Talent zur Liedercomposition, das sich zugleich auf gute musikalische Kenntnisse und überhaupt eine Schulbildung stützt, so mehrseitig und von Haus aus gediegen, wie wir sie selten bei zumal weniger berühmten Theatersängern, zu denen wir L. offenbar rechnen müssen, antreffen. 1826 erschien bei Gombert in Augsburg ein Heft deutscher Lieder von ihm, sein erstes öffentliches Werk: es waren größtentheils bekannte und schon oft in Musik gesetzte, aber gute Lieder, und von L. so liedermäßig behandelt, daß sie sicher viele Theilnahme gefunden haben. Auch die Kritik erkannte damals dies an, und das munterte den, durch Uebung und Studium sich nachgerade auch fühlenden, sein Talent verstehenden, Mann auf, seine Mußestunden auch ferner der Gesangscomposition zuzuwenden; und so sind bis jetzt schon mehr denn 15 ähnliche Werke von ihm ins Publikum gesandt worden; lauter Lieder, die wir sämmtlich denen, einst so sehr beliebten von Himmel zur Seite stellen möchten, da sie mit diesen wohl auch die meiste Aehnlichkeit haben. Das Hauptinteresse hat stets die Singstimme, doch ist auch die Begleitung niemals einförmig oder uninteressant. Die Melodien, meist in Mitteltönen verweilend (und daher wahrscheinlich von L. selbst gut gesungen), sind allen gebildeten Sängern gerecht. Der Ausdruck der Worte ist im Ganzen sehr richtig aufgefaßt und

in der Musik wiedergegeben. Was fehlt, mit dem nimmt man es selten genau, und womit man es gewöhnlich genau nimmt, ist da. Für die gelungensten halten wir die 6 Gesänge op. 11, u. op. 14: „Minnefahrt in 9 Gesängen von Uhland", und „Gesänge und Lieder aus Göthe's Tragödie Faust" (2 Hefte). Letztere sind in der That merkwürdig. Das schwere Gedicht darin „der König von Thule" ist zwar nicht ganz gelungen (indeß auch noch keinem Componisten, der sich daran versuchte), jedoch originell; herrlich aber und wahrhaft effectreich sind „Gretchen am Spinnrade", „Gretchen vor dem Marienbilde", „die Reime in Auerbachs Keller", „das Ständchen des Mephistopheles", „das Lied des Bauern" und „das Soldatenlied." Nirgends noch ist der Ratten Lebenslauf ächter abgethan; und des Teufels Flohlied ist so teufelsmäßig jovial, daß es für wilde Leute gewiß kein besseres Musikstückchen in der Welt giebt. Eben so muß es ein wahres Jubeln seyn das Soldatenlied, namentlich wenn die Trompete noch dazu kommt. Wo es Soldaten-Singchöre giebt, wie z. B. in Hildesheim, Hannover u. a. a. O., darf fast dieses Lied von Lenz nicht fehlen, der immer thätig ist, und dem wir gern hier die verdiente Anerkennung darbrachten. — Eine junge Sängerin, Namens Lenz, an der Berliner Bühne, ist wahrscheinlich unsers obigen Leopold Lenz Schwester. Sie besitzt eine sehr anmuthige hohe Sopranstimme und ein höchst einnehmendes Aeußere, was viel hoffen läßt für die Zukunft, wenn ihre Ausbildung, in der sie sich jetzt noch befindet, gehörig geleitet wird und keine schiefe Richtung nimmt. st.

Lenzi, Carlo, bis 1802 Capellmeister in Bergamo, soll in Italien zu seiner Zeit sehr berühmt gewesen seyn, in Deutschland ist Nichts von ihm und sehr Wenig über ihn bekannt. 1802 ward er Alters halber in Ruhestand versetzt. Er lebte aber noch einige Jahre in Bergamo. Das Jahr seines Todes können wir übrigens nicht bestimmt angeben.

Leo, Leonardo. Man ist über Geburt und Tod dieses außergewöhnlichen Tonmeisters, der zu Anfang des 18ten Jahrhunderts Capellmeister des Conservatoriums St. Onofrio zu Neapel war, weniger einig als darüber, daß er als der größte Componist seiner Zeit aufzustellen sey. Dies Zeugniß gab ihm noch in neueren Zeiten Piccini, wenn er sagt: „Leo übertraf alle Meister, und kann, weil er alle Arten von Musik in sich vereinigt, mit Recht für den größten unter ihnen gehalten werden." Aehnliches sagt Reichardt von ihm. „Keiner", so spricht dieser anerkannte Sachkenner (musik. Monatsschrift 98.), „Keiner hat so allgemein auf sein Jahrhundert gewirkt als Leo. In seinen Werken findet man alle Formen, welche unsere Tonkünstler bis jetzt bearbeitet haben. Er hat die Periode des großen Styls (des doppelten Contrapunktes) herübergetragen in die des Schönen". Jedoch auch selbst der Scherz war ihm unterthan, wie aus dem Verzeichniß seiner Werke zu sehen ist, welches wir, emsig sammelnd, hier vollständig aufzustellen im Stande sind, und zwar nach Gerber's, Reichardt's und Burney's Angabe. Es sind folgende: Principi di Musica, e puoi seguono i Solfeggi di Caffaro; Oratorien: St. Elena; Cain e Abel (eine Arie aus letztem finden wir in Reichardt's Kunstmagazin, bei der wir zu bemerken uns verpflichtet sehen, wie das Hinzufügen der Begleitung in die Linie des Gesanges zu einigem Mißverstande Gelegenheit geben kann, indem die Verzierungsnoten desselben sich nicht genügend von der Begleitung absondern und leicht dieser zugeschrieben werden können, weshalb man bei der Ausführung der höchsten Vorsicht bedarf); Miserere, alla Capella, für 8 Stimmen in zwei Chören (auch aus dieser wahrhaften Sphärenmusik findet sich eine Probe in

genanntem Werke); Heu nos miseros etc. alla Capella zu 5 Stimmen; Missa a 2 Sopr. A. T. e B. mit Orchesterbegleitung; Missa, detto; Dixit, das eine mit 5 Stimmen und Orchesterbegleitung, das andere für 2 4stimmige Chöre und 2 verschiedene Orchester; Te Deum mit Orchesterbegleitung; Credo mit Begl. von Saiteninstrumenten; Magnificat, zu 5 Stimmen und Orchester-Begleitung; Magnificat zu 4 Stimmen und Begleitung von 2 Viol. und Baß; Cantata per il miracolo del glorioso St. Genaro, a 5 voci e gr. Orch.; Cantata per il glorioso St. Vincenzo Ferrari, a 5 voci, é grand Orchestr.; Motetta: Jam surrexit dies gloriosa, à 5 voci e Orch.; Miserere mei, a 4 voci soli, col Basso. Folgen nun die Opern: Siface, Timocrate, Catone in Utica, Bajazette, Argene, la Clemenza di Tito, Cajo Gracco, Tamerlano, Artaserse, Arianne e Teseo, Olimpiade, Demofoonte, Andromacha, Achille in Siria, Ciro riconosciuto, le Nozze di Psyche con Amore, la Zingarella, il Cioé (opera buffa), Festo teatrale, Serenata per Spagna, Componimento pastorale, Serenata; endlich noch eine Menge einzelner Arien und Trios a 2 Vni é B. Den Verehrern Leo's, und wer verehrt den großen Meister nicht, der eine bessere Schule geschaffen, nach welcher sich all' die großen Künstler: Pergolesi, Sacchini, Hasse, und ihre Nachfolger gebildet haben, empfehlen wir, da unser Raum hierzu nicht hinreicht, was Reichardt in bemeldetem Kunstmagazin sowohl als in seiner musikalischen Monatsschrift, u. was ein anderer Sachverständiger im Magazin der Musik von Cramer über den unsterblichen Künstler gesprochen haben. Nur müssen wir ersuchen, Heinse's Hildegard und ihr Urtheil über Leo einer Dame zu gut zu halten, die wohl fühlen mag, jedoch ihr Gefühl auszusprechen fast zu bescheiden ist. G.

Leo war auch Privatcomponist bei der Königl. Capelle zu Neapel. Die gewöhnliche Annahme seines Geburtsjahrs ist 1694; Piccini behauptet 1701. Sein Geburtsort ist Neapel. Als sein Lehrer wird meist Scarlatti angegeben; Baini aber in seinem Werke über Palestrina nennt ihn einen Schüler Pitoni's, neben Durante und Feo, mit denen er auch die Römische Schule nach Neapel &c. verpflanzte. Durante ging aber früher als er von Rom nach Neapel zurück. In Rom lebte nämlich Pitoni. Unter seinen Schülern zeichneten sich besonders Piccini, Sacchini, Pergolesi, Traetta u. A. aus. Die italienischen Tonkünstler studiren noch jetzt mit wahrer Ehrfurcht seine Werke. Auch ist er als der erste Componist zu betrachten, der sich in seinen komischen Opern bisweilen der Form des Rondo's bediente. Er starb in Neapel 1742, also noch vor seinem Lehrer Pitoni. Seine erste Oper, welche oben nicht angegeben ist, war „Sofonisba". In der „Olimpiade" kommt das berühmte Duett „Nei giorni tuoi felici" und die weltberühmte Arie „Non so donde viene" vor. Unter seinen Kirchensachen sind besonders sein „Ave Maria" und jenes 8stimmige Miserere alla capella ausgezeichnet. Es ist dasselbe in einem wahrhaft erhabenen, das Innerste ergreifenden Style abgefaßt; wunderbar möchten wir seine harmonische und contrapunktische Ausarbeitung nennen; edel und klar die ganze Schreibart. In der „Hildegard von Hohenthal" von Heinse, vor welcher der Verfasser obigen Artikels gewissermaßen warnt, ist Bd. 1. pag. 149 von Leonardo Leo die Rede. d. Red.

Leo II., Römischer Pabst, ein Sicilianer von Geburt, folgte auf Agathon 682, starb aber schon am 24sten Mai 683, nach Anderen 684. Er war ein großer Gelehrter und gründlicher Kenner der Musik, die er leidenschaftlich liebte. Ungeachtet der kurzen Zeit seiner Regierung trug er doch sehr Viel zur Verbesserung der damaligen Kirchenmusik bei; verfertigte zu dem Zwecke selbst eine Psalmodie, und zu mehreren lateinischen Hymnen

neue Melodien. Man schreibt ihm auch 6 Briefe zu, deren Inhalt besonders die Musik berühre. Wo dieselben aber aufbewahrt werden, ist nicht bekannt. Sein Nachfolger war Benedikt II.

Leo IX., Römischer Pabst, hieß vorher Bruno, Erzbischof von Toul, war ein Sohn des Grafen Hugo von Egisheim und Dagsburg, und geboren im Elsaß 1002. Verwandter der Kaiser Conrad II. u. Heinrich III. ward er durch die Vermittelung des Letzteren nach Damasus II. 1049 gewählt. Fromm und gelehrt war er sehr wachsam über die Kirchenzucht, zu deren Verbesserung u. gegen die Simonie er mehrere Concilien in Italien, Frankreich und Deutschland hielt. Tüchtiger Tonkünstler (für seine Zeit nämlich) ließ er sich auch die Hebung der Kirchenmusik und des Kirchengesanges sehr angelegen seyn; componirte dazu viele Gesänge, ja brachte sogar die ganze Geschichte des Pabstes Gregor auf eine höchst künstliche Weise in Musik; setzte ferner die Responsorien zu Ehren des heil. Cyriax, Hydulph (Bischofs von Trier), und des heil. Othila V. Die auf Hydulph werden noch heutzutage in vielen katholischen Kirchen am Feste dieses Heiligen gesungen. Auch die Responsorien zu den Vigilien des heil. Gregor componirte er, und Siegbert behauptet, daß man ihn in Ansehung seiner Verdienste um die damalige Musik mit vollem Rechte dem Pabst Gregor an die Seite stellen müsse. Mag dieses Lob nun auch etwas übertrieben erscheinen, so läßt sich doch nicht bestreiten, daß L. sich wirklich manche und auch große Verdienste um die Musik erwarb, und namentlich um die Verbesserung des Kirchengesangs. Von jenen Concilien in Deutschland nach Italien zurückgekehrt — um in seiner Geschichte weiter fortzufahren — zog er 1053 mit einem Heere gegen die Normannen, ward aber gefangen und, obwohl mit Schonung behandelt, von Humphrey, Grafen von Benevent, vom 23sten Juni 1053 bis 12ten März 1054 zurückgehalten, während welcher Zeit er den Normannen die eroberten Länder geschenkt und so das erste Beispiel der später so oft ausgeübten Gewalt der Päbste, über Länder nach Gutdünken zu verfügen, gegeben haben soll. Unter ihm erfolgte auch die gänzliche Lostrennung von der griechischen Kirche. Der Idee Adalberts von Bremen zur Errichtung eines Patriarchats im Norden war er nicht abgeneigt, starb aber vor ihrer Ausführung, kurz nach seiner Rückkehr aus der Gewalt der Normannen, im April (nach Andern am 12ten Mai) 1054, als Heiliger hochverehrt. Seine Predigten, Briefe und Decretalen stehen in den gewöhnlichen Sammlungen. Sein Nachfolger war Victor II. Dr. Sch.

Leo, Vater und Sohn, Beide mit Vornamen Johann Christoph, waren berühmte Orgelbauer des 17- und 18ten Jahrhunderts. Jener, der Vater, welcher zu Augsburg lebte und besonders in den 70-, 80- und 90er Jahren des 17ten Jahrhunderts blühte, war nebenbei auch Clavierinstrumentenmacher. Dieser, der Sohn, geb. zu Augsburg, war daselbst Churfürstlich Mainzischer und Markgräfl. Anspachischer Hoforgelbauer. In der Gegend von Mainz, Bamberg, Anspach und in den Kirchen mehrerer Oerter der Schweiz stehen bedeutende Werke von ihm. In dem Anspachischen Lande führte er zugleich die Aufsicht über alle vorhandenen Orgeln. 1720 nahm er seinen Wohnsitz wieder in Augsburg, und das Jahr darauf bauete er auch in der Ulrichskirche daselbst ein neues Werk. Auf den Clavierinstrumentenbau verwendete er zwar weniger Zeit und Sorgfalt als sein Vater; doch waren auch seine Claviere, Pantalons, Glockenspiele rc. bis noch in die Mitte des vorigen Jahrhunderts sehr beliebt. Er starb zu Augsburg gegen 1736.

Leoena, bekannt wegen ihrer Liebeshändel mit Harmodios und Aristogeiton, besaß auch viele Geschicklichkeit im Leyerspiele und im Gesange, und ward deshalb von den alten Griechen hochverehrt. Bekanntlich verband sich 514 Harmodios mit Aristogeiton zur Ermordung des Hipparchos, der des Ersteren Schwester beschimpft hatte; L. wußte von dem Anschlage, wollte ihn aber nicht verrathen, und biß sich deshalb, weil sie fürchtete, die Martern der Tortur nicht aushalten zu können, selbst die Zunge ab, und machte sich so sprachlos. Bei den Atheniensern galt dies als eine große Heldenthat, und sie wollten daher das Andenken an die schöne Sängerin Leoena verewigen; doch konnten sie einer Buhlerin keine öffentliche Bildsäule aufstellen, und so ließen sie denn von Aristides eine Löwin (der Name Leoena heißt nämlich im Griechischen eine Löwin) ohne Zunge verfertigen, die noch jetzt an dem Thore des Arsenals zu Venedig steht, wohin sie von Athen einst gebracht wurde. 48.

Leon de Saint-Lubin, geboren 1801 zu Turin, kam in seinem vierten Jahre, wo er bereits die Violine zu spielen anfing, mit seinem Vater, einem französischen Sprachlehrer, nach Hamburg. Hier erhielt er noch Unterricht auf der Harfe und setzte das Violinspiel so eifrig fort, daß er schon im 9ten Jahre sein erstes Violinconcert öffentlich spielen konnte. 1817 ließ er sich in Berlin hören, darauf in Dresden, wo er eine Zeitlang von Pollebro in seiner Kunst unterrichtet wurde. Im folgenden Jahre 1818 war er nach Frankfurt a. M. gekommen. Hier hatte er das Glück, ein Jahr lang L. Spohr's Unterricht im Violinspiele zu genießen. Darauf durchreiste er die meisten Städte Deutschlands und gab mit erhöhetem Beifalle überall Concerte. 1820 war er nach Wien gekommen, wo er als Violinspieler so große Anerkennung fand, daß er hier zu bleiben und Composition zu studiren beschloß, was er auch durchführte. 1823 wurde er daselbst am Josephstädter-Theater als Violinist angestellt; im folgenden Jahre ernannte man ihn bereits zum zweiten Capellmeister dieses Theaters, welche Stellung ihm Gelegenheit gab, sich auch in theatralischen Compositionen zu versuchen. Er setzte z. B. das Melodram „Belisar", mehrere Violinconcerte, eine große Sinfonie rc. Dann unternahm er eine Reise nach Ungarn, lebte dort als Musiklehrer und war bald so glücklich, sich die Liebe des Grafen Ladislaus Festetics zu gewinnen, auf dessen Gütern er über ein Jahr lang ungestört seinen Studien und der Nacheiferung Paganini's zu leben begünstigt wurde. Dadurch in jeder Hinsicht vervollkommnet begab er sich abermals nach Wien, wurde in seinen Concerten sehr wohl aufgenommen, und componirte dort wiederum Verschiedenes für das Theater, z. B. mehrere Ballette und eine Zauberoper; ferner 3 Trio's für das Pianoforte, die bei Mechetti gedruckt wurden; mehrere Quartette für Streichinstrumente und ein Octett mit Pianoforte, was er selbst für sein bestes Werk erklärt. 1830 wurde er als Concertmeister nach Berlin an das Königstädter-Theater berufen, welche Stelle er noch jetzt verwaltet, geschätzt als Violinvirtuos und als Componist. Hier schrieb er unter Anderem seine Oper „König Branor's Schwert", brachte sie dort zur Aufführung, erhielt aber damit ungleich weniger Beifall als mit seiner Posse und Pantomime: „Doctor Faust's Vetter", die sich, obgleich viel geringer als die Oper, eines viel lebhafteren Beifalls erfreuete. Noch hat er 5 Violinconcerte, 1 Quintett u. A. geschrieben, wovon das Meiste gedruckt wurde. Seit beinahe 5 Jahren hat er in seinem Hause eine feststehende Quartettgesellschaft errichtet, die sich jede Woche einmal versammelt. An den Vorträgen derselben beliebigen Antheil zu nehmen, ist nicht nur den Liebhabern

der Stadt, sondern auch Fremden gestattet, welche sich auch öfter dabei einfinden. Ueber einen Mann, der noch im lebhaften Aufstreben begriffen ist und erst jetzt in vollen Männerjahren steht, läßt sich natürlich nicht abschließen; nur Andeutungen lassen sich geben, damit das Nöthige von seinen Lebensverhältnissen für die Zukunft nicht fehle, was außerdem oft vorfallen muß, was uns auch bei recht namhaft gewordenen Männern bereits vielfach so ergangen ist, nicht selten zum Nachtheil der Kunstgeschichte und der Künstler selbst. Gewiß ist es, daß L's öffentliche Vorträge ihm besonders in Wien und Berlin allgemeine Ehre erworben haben. Reinheit des Tones, große Fertigkeit in Ueberwindung bedeutender Schwierigkeiten, Zartheit und Rundung im Vortrage sind ihm bereits eigen, so daß er unter die Meister gehört, die noch zu vollkommener Meisterschaft Stärke der Bogenführung und ruhig feste Kraft, die sicher über dem darzustellenden Kunstwerke steht, zu bringen haben, als das Letzte und Schwierigste, was den Meister adelt. Jetzt befindet er sich noch im strebsamen Durchbruche zu dieser Höhe, die nur mit voller Beharrlichkeit erreicht werden kann. Sie wird ihm bei seiner Liebe zur Kunst nicht fehlen, so daß wir das Beste von ihm, betrachten wir ihn als Violinspieler oder als Componisten, noch zu hoffen haben, obwohl er schon in beiden Rücksichten recht Beifallswerthes leistete. G. W. Fink.

Leoni, Leo, auch mit dem Zusatze Academico Olimpico, den er selbst sich beigelegt haben soll, war aus Venedig gebürtig, und Capellmeister am Dom zu Venedig. Seine Blüthezeit fällt in die Epoche Monteverde's (1600—1640), die insofern merkwürdig ist, als wir den Ursprung der Oper aus ihr herleiten. Es entstanden, als ganz neue Musikgattungen, die Monodie, d. i. Gesang einer Stimme mit harmonischer Instrumental-Begleitung; und ferner die Kirchenconcerte, in welchen 1, 2, 3 oder mehr Stimmen, indem sie Cantilenen ausführten, zur Füllung der Harmonie ein begleitendes harmonisches Instrument (in der Regel die Orgel) benöthigten. Auch Leoni trug zur Aufnahme und weiteren Verbreitung dieser Musikgattungen bei, die gleichsam als die ersten Keime des dramatischen Styls anzusehen sind. Er schrieb z. B. „Prima parte dell' Aurea Corona ingemmata d'Armonici Concerti" (1615); ferner „Il primo libro de Motetti a otto voci" (1608), und 8stimmige Psalmen mit Orgelbegleitung (1629) u. s. w. In den italienischen Kirchen-Archiven werden noch manche von seinen Werken hie und da angetroffen; ob in Deutschland noch eins davon vorhanden ist, wissen wir eben so wenig, als woher wohl jener Zusatz rührt, den er seinem Namen gewöhnlich beilegte.

Leoni, hieß der Jude, der beiläufig in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts von den Engländern (er lebte zu London) für den besten Sänger ihres Landes erklärt wurde. Er hatte sich in der Oper und in Concerten hören lassen. 1778 ging er nach Dublin, und erhielt daselbst gleichen Beifall. Vor seinem öffentlichen Erscheinen in der Kunstwelt hatte er blos in den Synagogen (in London) gesungen. Da aber die vornehme Welt hier sich zu versammeln pflegte, um nur ihn zu hören, so ließ er sich endlich, angereizt durch den unzweideutigen und ehrenden Beifall, auch bewegen, einmal bei einer öffentlichen Aufführung des „Messias" von Händel mitzusingen. Das aber erregte bei den Juden ein so großes Aergerniß, daß sie ihn aus der Synagoge stießen und Nichts mehr mit ihm gemein haben wollten. So ward er, jedoch zu seinem nicht geringen Vortheile, gezwungen, der Kunst — um sich zu nähren — sich zu widmen, und ging zum Theater. Er war der Liebling der gesammten Londoner Kunstwelt.

Das Festland soll er nicht besucht haben; auch legte er sich — wie man sagt — den Namen Leoni erst bei, als er, aus der Synagoge gestoßen, die Kunst zu seinem ferneren Berufe erwählte. Uebrigens geben die, welche dies behaupten, seinen früheren Familiennamen nicht an.

Leonora, s. Baroni.

Leopold I., zweiter Sohn des Kaisers Ferdinand III. und der Maria Anna von Spanien, geboren 1640, und 1655 zum Könige von Ungarn, 1658 zum König von Böhmen und 1659 zum deutschen Kaiser erwählt, liebte die Musik mit Leidenschaft und war auch selbst Componist. Seine politische Geschichte gehört nicht hieher; nur über seinen Charakter haben wir noch Einiges zu bemerken, weil dies seine für den Musiker interessante Seite noch mehr beleuchtet. Als der jüngste der 4 Söhne Ferdinands war er für den geistlichen Stand erzogen; daher kam seine große Anhänglichkeit an die Geistlichen, eine gewisse Furchtsamkeit in seinem Benehmen und die Nachsicht gegen seine Minister, denen er die Geschäfte ganz überließ. Alle Zweige der Staatsverwaltung kamen unter ihm in Verfall, während er Alles, was das Leben angenehm machen konnte, hoch erhob. Dahin gehörte ihm besonders Musik. Wien war damals mehr als je der Sammel- u. Stapelplatz alles Musikalischen. Was nur einigermaßen sich für einen Künstler hielt, eilte dorthin. Man kannte des Kaisers große Herzensgüte, und wie er bis zur Verschwendung wohlthätig war gegen dürftige Müssiggänger, und namentlich wenn sie der Musik in irgend einer Art angehörten. Nur durfte Keiner Protestant seyn; sein Haß gegen diesen war unbegränzt. Wie mancher Protestant mag da sich für einen Katholiken ausgegeben haben! Seine Capelle bestand aus 2 Capellmeistern, 7 Sopranisten, 8 Altisten, 10 Tenoristen, 9 Bassisten, 3 Componisten, 5 Organisten, 2 Theorbisten, 14 Violinisten, 2 Gambisten, 3 Violoncellisten, 3 Concertisten, 4 Hoboisten, 8 Posaunisten, 5 Trompetern und einem Lautenmacher, — gewiß die größte damaliger Zeit. Sie kostete ihm jährlich 43,702 und mit der Oper zusammen über 100,000 Gulden. Dazu gehörte auch noch eine Anzahl italienischer Sängerinnen und mehrere sog. ordinaire Violons. Bei der Aufnahme in die Capelle examinirte der Kaiser immer selbst, denn er war nicht nur guter Kenner der Musik, sondern spielte auch mehrere Instrumente selbst sehr fertig, besonders Clavier, auf dem er eine bedeutende Virtuosität besaß. Daher prüfte er auch alle Opern selbst, die auf seiner Bühne gegeben werden sollten, und fast zu jeder componirte er noch neue Arien oder andere Stücke. Bei der Aufführung hatte er immer die Partitur vor sich. Daß die Oper italienisch sey, war eine Hauptbedingung, wenn sie vor ihm aufgeführt werden sollte; u. es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, daß die noch nach mehr als 100 Jahren bestehende Gewohnheit an deutschen Höfen, keine andere große Opern als italienische aufführen zu lassen, einzig und allein von jener seiner Liebhaberei herrührte. Uebrigens war Kaiser L., der Geschmack und Kenntnisse in der Musik in so hohem Grade besaß, diese Eigenheit zu verzeihen, da um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, zu seiner Zeit, deutsche Sänger mit italienischen noch gar nicht in Vergleich gestellt werden konnten. Erst seit 1760 fingen bekanntlich auch die Deutschen an, den Italienern den Rang streitig zu machen. In Folge seines Hanges zur Geistlichkeit soll er auch mehrere Kirchensachen componirt haben. Auch sind noch jetzt auf der Bibliothek zu Wien mehrere Madrigalen von ihm vorhanden, so wie die von ihm veranstaltete Sammlung der Werke der ersten Kirchen- und Theatercomponisten seiner Zeit, die in Pergamentbände mit Kaiserl. Wappen gebunden und vielleicht eine

der größten Sammlungen ihrer Art in Europa ist. Zu bewundern ist noch an ihm, daß er dieser seiner großen Liebe zur Musik auch bis zum letzten Augenblicke seines Lebens treu blieb. Schon hatte er sein letztes Gebet verrichtet, als er noch einmal die Capelle zu einem Concerte vor seinem Bette versammeln ließ, und mitten in diesem Concerte starb er: es war am 5ten Mai 1705. An den Krieg, den er damals gerade hatte, um seinem zweiten Sohne Carl die Thronfolge in Spanien zu verschaffen, dachte er nicht. Dr. Sch.

Lepreux, s. Preux.

Lepsis (von ληψις — der angenommene Satz), in der Musik der Alten der griechische Name eines der 3 Theile ihrer Melopöie, den sie zuweilen auch Euthia (s. d.) nannten. S. weiter den Art. Melopöie.

Leroy, P., hat sich durch mehrere Schulen einen Namen gemacht. So erschien bei Pleyel in Paris, wo er lebte, eine „petite Méthode de Flute", ferner eine „petite Méthode de Clarinette", und endlich auch eine „petite Méthode de Flageolet". Alle 3 wurden so werth gehalten, daß man sie durch Uebersetzung auch nach Deutschland brachte. Die ersten beiden verlegte in dieser Gestalt Schlesinger in Berlin, die letzte Lischke daselbst und André in Offenbach, dieser aber mit deutschem und französischem Texte. Sie sind kurz gefaßt, aber gründlich, und haben ohne Zweifel daher und auch wegen ihres wohlfeilen Preises vielen Absatz gefunden. Als Componist kennen wir L. durch einige Duette für Flöten, die er dann auch für 2 Clarinetten arrangirte, Tänze und sonstige Kleinigkeiten, die ebenfalls Pleyel in Paris verlegte. Ueber seine Person selbst sind uns keine Nachrichten zugekommen.

Lesbisch, lesbische Leyer u. s. w., s. d. folgend. Art.

Lesbos, von der ehemaligen Hauptstadt Mitylene, der einstmaligen einsamen Wohnung des Aristoteles, jetzt Metelin genannt, ist eine griechische Insel in dem nördlichen Winkel des ägäischen Meeres (Archipelagus) an der asiatischen Küste, der Sage nach von Lesbos, einem Sohne des Lapithas und Enkel des Akolus, gegründet und nach sich benamt. Sie ist merkwürdig in der Geschichte der altgriechischen Musik, die gleichsam ihren Hauptsitz hier hatte, und daher von Manchen auch nur schlechtweg die lesbische genannt wurde. Berüchtigt waren die Lesbier allgemein wegen ihrer ausschweifenden Sitten, und die Insel galt als der Sitz des Vergnügens und der Zügellosigkeit; aber eben so weit standen sie auch in dem Rufe der feinsten Lebensart u. der ausgezeichnetsten Geistesbildung. Poesie und Musik machten daselbst die ersten und größten Fortschritte. Berühmt war die lesbische Schule der Musik; ihre Zöglinge wurden für die größten Meister gehalten, und sie selbst als der beseelende Mittelpunkt alles musikalischen Lebens betrachtet. Ihr Ursprung wird auf folgende Weise erzählt. Orpheus ward von den Bacchantinnen zerrissen u. sein Haupt u. seine Leyer in den Fluß Hebros geworfen. Dieser aber trieb Beides, Haupt u. Leyer, unversehrt an das Ufer von Methymna, der nächsten Stadt von Mitylene, und während dessen ließ des Orpheus Haupt rührende Klagetöne hören, und die Leyer, vom Hauche des Windes bewegt, begleitete dieselben (s. Orpheus). Davon ergriffen begruben nun die Methymnier feierlichst das Haupt, und hängten die Leyer in dem Tempel Apollo's auf, der dafür ihnen wieder, vor Allen, das Talent zur Musik verlieh, das sie dankbar ausübten in einer hierauf errichteten öffentlichen Schule. Mag das Alles nun auch bloße Mythe seyn, so ist doch nicht zu leugnen, daß Lesbos Tonkünstler hervorbrachte, welche alle Musiker des gesammten Griechenlands

übertrafen. Man denke doch nur an Arion von Methymna und Terpander von Antissa, der neunten Inselstadt, und die großen Wunder, die sie durch ihre Kunst vollbracht haben sollen. Pflegten doch auch die alten Dichter, in der Begeisterung für das Schöne in der Musik, dieses gewöhnlich nur lesbisch zu nennen, und was merkwürdig oder besonders beliebt in ihr war. Die Leyer, das geachtetste unter den damaligen Instrumenten — Ovid, der sie dem Arion zueignet, heißt sie nur die lesbische: „Lesbida cum domino seu tulit ille Lyram" singt er im 2ten Buche der Fast. Vers 82; eben so Horaz den Barbitus, welchen Terpander erfunden haben soll, wenn er in seiner ersten Ode sagt:

— — — — Si neque tibias
Euterpe cohibet, nec Polymneia
Lesboum refugit tendere Barbiton.

Auch waren die vornehmsten Dichter, wie Alcäus und Sappho, und die großen Philosophen Theophrast und Theophanes, der Weise Pittakos, und die Geschichtschreiber Hellanicus, Myrtilus u. A. auf dieser Insel geboren, was ebenfalls nicht wenig zu ihrem Ruhme beitrug. Dr. Sch.

Leschen, Wilhelm, K. K. Hoffortepiano-Verfertiger, Bürgermeister und Hauseigenthümer in Wien, ist am 27sten October 1781 zu Graue im Hannöver'schen geboren, wo er auch frühzeitig sein künftiges Berufsgeschäft erlernte, und nachher auf Wanderreisen viele nützliche Kenntnisse, Erfahrungen und Vortheile einsammelte. 1805 kam er nach Wien, arbeitete in den reichlich beschäftigten Werkstätten der damals renomirten Clavier- und Orgelbauer Könicke und Brodmann mit so gutem Erfolge, daß ihm bereits schon nach 5 Jahren von dem Mittel des Grämiums das Bürger- und Meisterrecht, 1830 aber, als ehrenvoll auszeichnende Belohnung, obiger Hoftitel verliehen wurde. Seine allgemein geschätzten Fabrikate werden den besten und geschätztesten Wiener-Fügeln zugezählt; ein runder, voller, sonorer Ton, präciser Anschlag, feste Stimmung, Solidiät des Mechanismus, Eleganz und geschmackvolle Ornirung charakterisiren dieselben vorzugsweise, und nur Conrad Graff (s. dies.) gilt in der Kunstwelt als eine ebenbürtig rivalisirende Firma. Durch J. P. Pixis wurde auch Frankreich und England mit L's Erzeugnissen bekannt, und man kann annehmen, daß sein Absatz eben so wohl diesseits als jenseits des atlantischen Oceans sich erstreckt, wie denn z. B. in Nord- und Südamerika, zu Rio Janeiro und Calcutta, ja sogar im Pallaste des Vicekönigs von Aegypten Exemplare den Kunstfleiß des industriösen Wiener Meisters verbürgen. 81.

Lesne, Mademoiselle, französische musikalische Schriftstellerin, schrieb unter Anderem eine musikalische Grammatik, s. Literatur.

Lessel, Franz, Musiklehrer, fertiger Virtuos auf dem Pianoforte und gründlicher Componist in Warschau, wurde daselbst ums Jahr 1780 geboren und machte seine frühere Schule als Musiker bei seinem Vater, einem ebenfalls braven, wiewohl nicht durch viele Werke öffentlich bekannt gewordenen Componisten am Hofe des Fürsten Czatorisky, eines großen Freundes und Gönners der Wissenschaften und schönen Künste. Um's Jahr 1800 wandte sich indeß der junge Lessel nach Wien und vollendete hier seine Kunststudien unter den Augen des unvergeßlichen Joseph Haydn, wobei ihm zu besonderem Ruhme gereicht, daß er Einer von den Dreien war, welche der verewigte Meister als seine besten und dankbarsten Schüler zu bezeichnen pflegte. Die beiden Anderen waren Pleyel und Neukomm. Im Jahre 1810 kehrte Lessel wieder in seine Vaterstadt zurück, lebte hier einige Jahre

in ausgezeichneter Thätigkeit zum Gedeihen seiner Kunst, und zeigte sich in mehreren von ihm veranstalteten Concerten seines großen Lehrers würdig. Leider aber reichen alle über ihn zu erhaltenden Nachrichten nur bis zum Jahre 1820, seine öffentlich erschienenen Werke gar nur bis 1813, was befürchten läßt, daß, wenn der würdige Künstler noch unter uns weilt, dies nur in einem sehr engen Wirkungskreise der Fall seyn kann. Seine Eigenthümlichkeiten als Componist bestehen in einem an Erfindung keineswegs armen, an Kunst reichen Geiste; in einem für edle, aber nicht verweichlichte Empfindungen und deren Ausdruck sehr empfänglichen Gemüthe; in einer gründlichen Schule und sorgsamer Ausbildung des Styls, — Alles wahrhafte Vorzüge, die unter den Componisten neuerer und neuester Zeit nicht eben gemein sind. Gestochen sind von seinen Compositionen für die Kammer und das Concert folgende, meistens bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen: Ouverture für großes Orchester, in C-Dur, 1812; Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, in C-Dur, 1813; Adagio und Rondo à la Polonaise für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters; Potpourri für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters; Quartett für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncell; großes Trio für Pianoforte, Clarinette und Waldhorn, 1807; 4 Duetts für 2 Flöten; Fuge für das Pianoforte zu 4 Händen, 1813; 4 Sonaten für das Clavier oder Pianoforte; 2 Fantasien für das Clavier oder Pianoforte, deren erste dem berühmten M. Clementi gewidmet ist; Ariette mit Variationen für das Clavier oder Pf., 1797. v. Wzrd.

Lessing, Gotthold Ephraim. Die Geschichte dieses unbestritten größten und einflußreichsten Geistes aus der Periode der Umschaffung deutscher Kunst und Wissenschaft in der Mitte des vorigen Jahrhunderts; dieses ersten Kritikers unserer Nation, der zu einer Zeit, wo deutsche Kunst und Wissenschaft in Plattheit und Schulzwang versunken waren, mit gewaltiger Kraft und Schärfe des Geistes das Richtige in seiner Richtigkeit darstellte, — kann uns, da sie zu sehr durchwebt ist von Leistungen, welche ganz andere Zweige der Kunst und Wissenschaft als die unsrigen, die Musik, berühren, im Ganzen wenig interessiren. Den sie unter den Musikern angeht, kennt sie gewiß, und wer sie noch nicht kennt, findet sie ausführlich in dem von seinem Bruder herausgegebenen Werke „G. E. Lessing's Leben" rc. (Berlin 1793), und dem ähnlichen von Schink, auch in dem „Pantheon der Deutschen", und an noch vielen anderen Orten. Führen wir daher hier nur kurz an, daß er am 22sten Januar 1729 in Kamenz, einer Stadt der Oberlausitz, geboren ward (nicht in Pasewalk, wie Gerber behauptet), und am 15ten Februar 1781 als Braunschweig-Wolfenbüttel'scher Hofrath und Bibliothekar starb; und dann endlich die von seinen Schriften, welche den Musiker angehen: „Ueber die Regeln der Wissenschaft zum Vergnügen, besonders der Poesie und Musik" (ein Bruchstück eines Lehrgedichts); „Ueber die musikalischen Zwischenspiele bei Schauspielen" (1767. In seiner Dramaturgie 1769 pag. 201 ff.), und „Scriptores rerum Brunsvicensium" (Hannover 1770 III. Vol. fol. — rein historischen Inhalts). Zu bewundern ist der Scharfsinn und Tiefblick in das ganze Wesen der musikalischen Kunst, womit diese Schriften abgefaßt sind, und dennoch hatte L. in seiner Jugend nur sehr dürftigen Unterricht in der Musik erhalten, und auf ihr Studium nie viel Fleiß und Zeit verwandt. So war denn beherrschend auch hier sein hoher Genius. K. St.

Lessueur, Jean Baptiste, franz. Componist, ein Nachkomme des 1655 zu Paris gestorbenen großen Malers Eustache L., wurde, eines Land-

mannes Sohn 1763 bei Abbeville geboren, und bei vieler Neigung frühzeitig von dem Lehrer seines Orts so gut als möglich in Musik unterrichtet. Diesem entwachsen kam er in die Musikschule der Cathedrale zu Amiens und ward, als er seine musikalischen Studien daselbst vollendet hatte, bei den Kathedralen zu Saez und Dijon, 1784 aber in Paris an der Kirche der Innocens als Musikdirector angestellt. Schon im Jahre darauf wurden daselbst im Concert spirit. eine Ode Rousseau's und ein Stabat mater seiner Composition aufgeführt. Beide Werke gefielen und gewannen ihm besonders Sacchini's Freundschaft. 1786 erhielt er unter mehreren Concurrenten die Metropole von Paris, und er erwarb sich sowohl durch seine großartigen und geistreichen Tondichtungen als durch die Trefflichkeit, wie er sein Orchester leitete, die allgemeinste Anerkennung. Bald aber zog ihn sowohl Neigung, als Sacchini's Rath, zu Arbeiten für das Theater. „Telemach" war seine erste Oper; sie wurde auf dem Theater Feydeau mit dem größten Beifalle gegeben. Deshalb legte er denn auch 1788, um sich ganz der theatralischen Musik widmen zu können, seine Stelle an Notre-Dame nieder und lebte bis 1792 bei einem Freunde und Gönner, Bochard de Champagny, in dessen Hause er so anhaltend arbeitete, daß der für seine Gesundheit sehr besorgte Wirth, um ihn vom nächtlichen Arbeiten abzuhalten, ihm zuletzt nicht mehr Licht zukommen ließ, als nöthig war, um höchstens die halbe Nacht aufzubleiben. L. beschäftigte sich damals gerade mit der Componirung der Oper „la caverne". Da ihm nun einst das Licht ausging und er dennoch sich nicht unterbrechen lassen wollte, so legte er sich platt auf die Erde und schrieb am Kamin beim matten Schimmer einiger Stückchen Holz so lange fort, daß ihn am andern Morgen Champagny noch in dieser unbequemen Lage und Beschäftigung fand. Nach vielen Hindernissen endlich gelang es ihm 1793, diese Oper (la Caverne) in die Scene zu bringen, und auch sie erhielt den glänzendsten Beifall, besonders durch ihre im größten Styl verfaßten Chöre. Hierauf wurde er dann, auf Chenier's Vorschlag, Professor der Musik an dem Nationalinstitute, und schrieb mehrere Festmusiken zur Zeit der Republik, welche auch bewirkten, daß er 1796 öffentlich als Componist zweiten Ranges ausgerufen ward, und diesen Vorzug, auf Nachsuchen seines Präsidenten Baudin, 1798 noch einmal genoß. Gleichwohl war eine gegen ihn gespielte Intrigue so mächtig, daß er seiner Stelle entsetzt ward. Die immer weitere Verbreitung und Erhebung seines Rufs nämlich hatte den Neid des ersten Vorstehers jenes Instituts, Sarette, erregt. Dieser, an Kenntnissen, Talent und Geschicklichkeit unserm L. weit nachstehend, überhaupt ein Mann von sehr zweideutigem Charakter, wußte den bedeutendsten Theil der an jenem Institute angestellten Professoren für sich zu gewinnen (was ihm bei seinem bekannten Despotismus ein Leichtes war), und als der ungeheure Kostenaufwand bei verminderter Einnahme (es waren damals gegen 80 Professoren am Conservatorium in Paris angestellt) eine Aenderung im Ganzen, und namentlich die Entlassung mehrerer Lehrer nöthig machte, traf auch ihn, nach einstimmigem Entschlusse der Vorsteher, das Loos. Indeß, nicht achtend seiner selbst, nur um Aufrechthaltung der Kunst willen, schrieb L. nun, oder ließ schreiben, die merkwürdige Mémoire pour J. B. Lesueur au conseiller d'état, charge de la Direction etc., de l'Instruction publique etc. contenant en outre quelques vues d'améliorations d'affermissement dont le Conservatoire parait susceptible", und sein Freund, der öffentliche Advocat Ducanel, schrieb eine Einleitung dazu, in welcher er, in actenmäßiger Form, eine Auseinandersetzung aller hieher und zu L's Ehrenrettung gehörigen Sachen und Umstände niederlegte. 1803

kam die Schrift durch den Druck ins Publikum und so auch in Napoleon's Hände. Der damalige Consul bekümmerte sich angelegentlichst um das Conservatorium, und ordnete deshalb nun eine genaue Untersuchung der Sache an, sprach L. auch persönlich. Das Resultat war, daß dieser wieder in seine Stelle gesetzt, Sarette aber von der seinigen als Administrator des Instituts entfernt wurde. Nun componirte L. wieder fleißig und mit neuem Muthe. Er schrieb die Opern „Paul und Virginie", „Tod Adams" und „die Barden" (auch „Ossian" betitelt). Diese letzte, in der That aber auch sein vollendetstes Werk, in welchem er den Geist Ossian's beschworen zu haben scheint, erwarb ihm die Zuneigung Napoleon's in einem solchen Grade, daß ihn derselbe zum Nachfolger Paesiello's als Capellmeister ernannte, ihm den Orden der Ehrenlegion verlieh, und eine goldene Dose, mit der Inschrift „Der Kaiser der Franzosen dem Componisten der Barden", schenkte. Eines merkwürdigen Vorgangs müssen wir noch erwähnen, der, wenn auch weniger L. angehend, doch eben mit dieser seiner Ernennung zum Capellmeister in engster Verbindung steht. Es war im Jahre 1804; Paesiello legte sein Amt freiwillig nieder, um nach Italien zurückzukehren; Napoleon hatte Mehul zu seinem Nachfolger bestimmt; als dieser redliche, edel denkende Mann die Stelle aber nur unter der Bedingung annehmen wollte, daß ihm der verdienstvolle Cherubini, der damals in Dürftigkeit lebte, an die Seite gestellt werde, so nahm der Kaiser sein Wort zurück. Aus dem Artikel Cherubini wissen wir, wodurch dieser die Ungnade des Kaisers sich zugezogen hatte. Zum Glück für L. erschien gerade in der Zeit sein „Ossian" und so fiel augenblicklich die Wahl auf ihn. Daß aber auch er nicht lange in dem Amte blieb, und an seiner Statt bald Paer in Napoleon's Dienste trat, ist bekannt. Er trat in sein früheres Professorat am Conservatoire zurück. Mit Cherubini, Mehul, Langlé und Rigal arbeitete er an dem von Catel 1816 herausgegebenen Werke: „Sur les Principes élémentaires de musique". Früher noch (schon 1787) schrieb er die interessante Schrift „Essay sur la musique sacrée", und 1801 die „Lettres et réponse à Gaillard, sur l'opéra de la mort d'Adam, et sur plusieurs points d'utitité relatifs aux arts et aux lettres". Von seinen Compositionen sind außer den angeführten noch merkwürdig: der Marsch zur Krönung des Kaisers Napoleon (1804), die Trauermusik zur Beerdigung des Marschalls Turenne für 2 Orchester (1800), und die Musik zu dem Trauerfeste, welches am 8ten Mai 1801 zum Andenken Piccini's gefeiert wurde. Vor Aufführung dieser Musik hielt er auch eine treffliche Gedächtniß-Rede auf den Verstorbenen, in welcher er die Grundsätze dieses Meisters über die theatralische Musik so lehrreich auseinandersetzte, daß sie Jedermann, als gleichsam eine kurz gefaßte Theorie über diese Musikgattung, gedruckt zu besitzen wünschte. Er handelte darin 1) von Piccini's Musik überhaupt; dann 2) von der wesentlichen Verschiedenheit der Mittel, welche bei der Declamation in der Rede, und im Gesange auf dem Theater anzuwenden wären, und endlich 3) von der Verschiedenheit zwischen der Pantomime des Schauspielers und der des Sängers. Ob die Rede übrigens wirklich je gedruckt wurde, wissen wir nicht. St.

Leuthold, Johann Gottfried, gestorben um 1780, war jener berühmte sächsische Blechinstrumentenmacher, dessen Trompeten, Posaunen und Hörner einst — wir möchten sagen über die ganze Erde gesucht, geschätzt und theuer bezahlt wurden. Seine Hörner sind jetzt nicht mehr zu gebrauchen; seine Trompeten aber, und auch seine Posaunen übertreffen noch heut-

zutage, im Tone wenigstens, Alles, was die Kunst dieser Art bis jetzt geliefert hat.

Levasseur, L., Professor des Violoncells am Conservatorium und erster Violoncellist bei der großen Oper zu Paris, wurde auch geb. daselbst um 1778 und von den damaligen ersten Meistern der Hauptstadt in seiner Kunst gebildet. Anfangs war Clavier sein Hauptinstrument; Neigung und Talent aber führten ihn zuletzt zum Violoncell, auf dem er es denn auch durch Fleiß zu einer bedeutenden Fertigkeit brachte. Indeß cultivirte er nebenbei auch immer noch jenes sein erstes Instrument, und hat auch manches Gefällige für dasselbe geschrieben. Von Violoncell-Compositionen sind uns nur 2 Werke von ihm bekannt, sein erstes und zehntes; jenes sind Sonaten und dieses Exercitien für das Violoncell allein. Alle seine übrigen Compositionen sind für Clavier. Sie bestehen in Sonaten, theils für Clavier allein, theils auch mit Violine- oder Violoncellbegleitung; besonders aber vielen Rondo's, Potpourri's, Fantasien rc., unter welchen wir namentlich auf diejenigen aufmerksam machen, die er Dussek und Moscheles dedicirte; ferner auch in mehreren Heften Variationen; einer Menge Tänze verschiedener Art, u. dergl. m. Mit Garaudé, Jadin und Herz (d. h. Jacob H.) gemeinschaftlich verfaßte er auch eine „Méthode complète de Pianoforte en 2 Parties", welche beide auch einzeln zu haben sind. Der erste Theil enthält die Theorie, 72 Exercitien, 18 Präludien, und 48 fortschreitende Studien mit bemerktem Fingersatz; der zweite un vaste Repertoire d'Exercises, die Gammen, 23 Präludien u. 12 Etuden rc. Ein Auszug aus dieser großen Clavierschule, von ihm und Garaudé besorgt, erschien unter dem Titel „petite Méthode de Pianoforte". Die Professur an dem Conservatorium erhielt er schon um 1796, wo er unsers Wissens auch zuerst als Componist bekannt wurde. 17.

Levens, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Capellmeister an der Hauptkirche zu Bordeaux und seiner Zeit trefflicher Componist. 1743 erschien von ihm auch ein Werk, betitelt „Abrégé des regles de l'harmonie pour apprendre la composition", worin er mit vieler Einsicht und gewissermaßen pädagogischer Gewandtheit ein ziemlich vollständiges System der Compositionslehre aufstellt. Ein zweiter Theil dazu enthält ein ganz neues System der Töne und Tonarten.

Levéque (auch l'Evéque geschrieben), Johann Wilhelm, geboren zu Cöln am Rhein 1759, und gestorben als Königl. Concertmeister zu Hannover um 1816, war einer der beliebtesten Violinspieler seiner Zeit, der sich weniger durch Bravour, als vielmehr ein elegantes, sehr geschmackvolles und zartes Spiel auszeichnete, mit leichter Bogenführung, wenn auch übertroffen von Manchen hinsichtlich der praktischen Fertigkeit, doch unübertrefflich fast in der Präcision. Noch nicht volle 3 Jahre war er alt, als seine Eltern Cöln verließen und sich nach Paris wandten. Hier sollte er sich den theologischen Studien widmen, um in der Folge die Präbende seines dort lebenden Onkels erhalten zu können, und nur zu seinem Vergnügen durfte er einigen Unterricht in der Musik nehmen. Doch hegte er eine zu große Liebe zu dieser, als daß er sich nicht auch im Violinspielen, was er erlernte, hätte fleißig üben sollen. Außerordentliche Fortschritte machte er darin; mit ihnen aber wuchs auch jene seine Liebe zur Kunst, und er beschloß endlich, sich ganz dieser zu widmen, und verließ zu dem Zwecke heimlich das väterliche Haus. Nach einigem Aufenthalte in den Provinzen,

wo er Concerte gab und sehr gefiel, wandte er sich nach Deutschland; ward Concertmeister des damaligen regierenden Fürsten von Oettingen-Wallerstein, und wenige Jahre darauf von hier in gleicher Eigenschaft wegberufen zu dem Fürsten von Nassau-Weilburg. Der französische Revolutionskrieg, der diese Fürsten nöthigte, ihre Capellen aufzuheben, brachte auch ihn um seinen Dienst, und er ging nun wiederum auf Reisen: zuerst in die Schweiz, wo er 2 Jahre verweilte, und dann durch Oesterreich bis nach Ungarn. Von da nach Deutschland bis nach Passau zurückgekehrt, erhielt er ein Engagement als Concertmeister bei dem dasigen Fürst-Bischof, u. 3 Jahre später einen Ruf als Königl. Hofconcertmeister nach Hannover. Mit Eintritt der westphälischen Regierung hörte zwar diese Stelle eigentlich auf, allein er führte den Titel immer fort bis an seinen Tod. Componirt hat er mehrere Solo's, Duette, Trio's, Quartette und auch Concerte für die Violine. Gedruckt sind davon wenige; doch haben sich viele durch Abschriften verbreitet, und sind an den Orten, wo er sie selbst vortrug und in Abschriften zurückließ, lange Zeit Lieblingsmusiken der Dilettantencirkel geblieben.

Leveridge, Richard, ein berühmter englischer Opernsänger, auch Componist, ward geboren zu London 1670 und starb 1758. Er widmete sich sehr früh dem Theater, und von der Natur in jeder Beziehung begünstigt, brachte er es auch durch Fleiß u. Talent zu einer seltenen Meisterschaft sowohl als Sänger wie als Schauspieler. Seine Stimme war ein tiefer, durchdringender Baß, dem es nur an etwas mehr Weiche und Volubilität fehlte. Gleichwohl war er, in seiner Blüthezeit besonders, der Liebling des Londoner Publikums, und Galliard z. B. hörte seine Lieder von Niemand lieber singen als von ihm, weshalb er denn auch sehr viele eigens für ihn componirte. London scheint er nie verlassen zu haben. Bis in sein höchstes Alter erfreuete er sich einer festen Gesundheit, und damit auch einer außerordentlichen Stimmkraft, so daß er für diese bedeutende Wetten eingehen durfte. Wer ihn in der Kunst der Composition unterrichtet hat, ist nicht bekannt; aber manche gute Kenntnisse muß er darin besessen haben, da er sich z. B. fast zu jeder neuen Oper, in der er auftreten mußte, auch eine neue Arie als Einlage componirte. Zu der Oper „Princess Island" setzte er seine ganze Parthie. Auch viele vollständige Singspiele sind noch jetzt von ihm in London vorhanden, und man weiß, daß sie in den ersten 20 Jahren des vorigen Jahrhunderts außerordentliches Aufsehen erregten. Die Oper „Pyramus and Thysbe", welche ihm Einige nur theilweis zuschreiben, hat er wirklich ganz (1716) componirt, und so sind auch die unter seinem Namen bekannten 2 Sammlungen Lieder ganz sein Eigenthum. Sein überaus lebhaftes Temperament und seine höchst gewandte und anständige Art sich zu benehmen, wodurch er zugleich ein sehr angenehmer und in allen Cirkeln, von den höchsten bis zum niedrigsten, gern gesehener Gesellschafter wurde, brachte ihn 1726 auch auf den Gedanken, ein Caffeehaus zu errichten. Dasselbe brachte ihm Viel ein, und er hinterließ dadurch den Seinigen ein bedeutendes Vermögen. 0.

Leviten. Aus der Geschichte ziemlich aller orientalischen Völker, der Indier, Chaldäer, Phönicier, Aegypter rc., ist bekannt, daß ihre Ausübung der Musik hauptsächlich mit der Priesterkaste verbunden war, und so verpflichtete denn auch Moses, nach dem Muster ägyptischer Gebräuche und Mysterien, den Stamm Levi zu gleichem Tempel- und Gottesdienste des Jehovah. Die Leviten waren nach Gesetz und Ordnung diejenigen, welche den musikalischen Theil des hebräischen Gottesdienstes, als die Hebräer nämlich noch ein selbstständiges Volk, eine Nation, ausmachten, zu

besorgen hatten. Falsch ist, wenn man glaubt, sie seyen die Einzigen gewesen, welche unter dem jüdischen Volke hätten Musik treiben dürfen. Dem widersprechen offenbar die Stellen Exod. 15. 20., Jud. 11, 34., 1 Sam. 18. 67., Neh. 7, 67., Psalm 68, 26. und deren noch viele andere. Nur den musikalischen Tempeldienst durften keine Anderen verrichten als Leviten, weil dieselben die beste Zeit u. auch das meiste Geschick dazu hatten. Nahm vielleicht, durch Talent getrieben, ein Anderer als Levit daran Theil, so ward er entweder abgesondert beschäftigt, u. blos auch bei der Instrumental-Musik, oder doch zu den Leviten gezählt. Alle jüdischen Geschichtschreiber und Gesetzgelehrten erkennen die Tempelsänger für lauter ächte Leviten; nur hinsichtlich der Spielleute sind sie nicht ganz einig, besonders wegen der Pegaräer und Zipporäer, wie auch einiger Einwohner von Emmaus, welche nach der Rückkehr des jüdischen Volks aus Babel als Spielleute dienten. Einige behaupten, dieselben seyen nur zur Vervollständigung unter die Leviten aufgenommen worden, und höchstens verwandt mit diesem Priestergeschlechte gewesen; Andere aber geben sie für wirkliche Leviten aus. Im Thalmud (Tract. Erachin. c. 2 § 4) heißen sie Diener der Priester. Das jedoch kann nicht uns hier weiter beschäftigen, und über die Leviten selbst ist das Weitere schon unter dem Art. Hebräische Musik Thl. 3 pag. 533 dieses Werkes erwähnt worden; hier haben wir nur noch über die Art des musikalischen Tempeldienstes der Hebräer zu den Zeiten David's und Salomo's, oder besser: wie der Tempeldienst der Leviten zur Zeit der höchsten Blüthe der hebräischen Musik beschaffen war, zu berichten. Man lese also zuvor die oben citirte Stelle, und wir können hier unserm Gegenstande sofort zuschreiten. Die hebräischen Ausdrücke, welcher wir uns im Verlauf der Betrachtung desselben bedienen, sind, zumal wenn sie die Kunst selbst angehen, alle unter ihren besonderen Artikeln erklärt, was wir zur Vermeidung von Weitläuftigkeiten gleich hier für ein und alle Mal andeuten. — 1. Alter der dienstthuenden Leviten. Nach Mosis Gesetz mußten die Leviten 25 Jahre alt seyn, ehe sie zum Tempeldienst zugelassen werden konnten, und mit dem 50sten Jahre hörte ihre Berechtigung dazu wieder auf, weil mit diesem Alter auch ihre Stimme nicht mehr gut seyn könne, und überhaupt ihre Lust zu Kunstübungen schwinden müsse. David indeß änderte dies Gesetz und bestimmte das Alter der dienstthuenden Leviten vom 20sten bis zum 50sten Jahre, weil nach seiner Tempelordnung das Hin- und Hertragen des Tabernakels aufgehört hatte, und somit die Leviten nicht mehr so viele körperliche Kräfte zu besitzen brauchten. Den sog. Sänger-Zehnten, welchen die Güterbesitzer nach Neh. 11, 22 und 23 an die Leviten abgeben mußten, behielten diese zeitlebens, und sie waren somit auch nach ihrem Austritte aus dem Tempeldienste hinsichtlich ihres Lebensunterhalts gesichert. Die Ablieferung jenes Zehntens geschah mit der größten Pünktlichkeit, weil es für ein Gesetz David's und der Propheten galt. Eine Gotteslästerung und Entweihung des Heiligsten wäre ein Fehler dagegen gewesen. — 2. Wohnung und Standplatz der Leviten bei ihrem Dienst. Da es in der gesetzlichen Dienstordnung der Leviten enthalten war, daß sie, die großen Feste ausgenommen, nur 2 Wochen im Jahre in Jerusalem selbst anwesend seyn mußten, so brachten sie den größten Theil des Jahrs auf dem Lande, außerhalb der Stadt, zu. Vor der babylonischen Gefangenschaft bewohnten sie 35 Städte, die ihnen, nach Josua 21, besonders angewiesen waren. Nach der Zeit aber, und namentlich nach der Landestheilung durch Jerobeam, verließen die meisten ihre bisherigen Wohnungen und ließen sich im Lande

Juda nieder (s. 2 Chron. 11, 13 und 14. und 13, 9.), und als sie aus Babel zurückgekehrt waren, baueten sie rund um Jerusalem verschiedene Dörfer, in denen sie ihr Leben zubrachten (s. Neh. 12, 28 und 29). Die Nähe von Jerusalem mußten sie auch deshalb schon wählen, weil sie öfters von den Großen des Volks zu besonderen Dienstleistungen in die Stadt berufen wurden (vergl. 2 Chron. 20. und Neh. 12, 13—42), und um auch bequemer ihren gewöhnlichen Tempeldienst versehen zu können, denn der Feste waren gar viele. Während dieses gewöhnlichen Tempeldienstes wohnten sie innerhalb der Vorhöfe des Tempels selbst (s. Ezech. 40, 44). Die Aussicht ihrer Wohnung hier ging auf den innersten Vorhof, wo der Altar stand. Ihre musikalischen Geräthschaften durften sie aber nicht in derselben bei sich behalten, sondern zu deren Aufbewahrung war in der Nähe noch ein eignes großes Gewölbe, das, mit ihren Wohnungen, überhaupt dem ganzen Leviten-Vorhof, 15 Fuß hoch über dem Vorhofe lag, in dem sich die Frauen beim Gottesdienste versammelten. Zur Verrichtung ihres Dienstes im Tempel war ihnen ebenfals durch ein Gesetz Davids ein bestimmter Platz angewiesen, der die Singbühne (Douchan) hieß, und gegen Morgen, gerade der Bundeslade gegenüber, lag. Die Annahme, daß die Leviten ihren Dienst aus den Fenstern ihrer Wohnungen versehen, und diese auf der Gallerie des Tempels gegen Morgen gelegen hätten, streitet offenbar gegen 2 Chron. 35, 15., 1 Chron. 17, 37., Sir. 47, 11 und 12 und viele andere Stellen des A. Testaments. Die Gestalt der Singbühne war amphitheatralisch, indem sie 5 Stufen bildete, von denen eine jede ohngefähr 4 Fuß breit war und einen Fuß hoch über der andern lag. Ihre Länge läßt sich nur nach dem Gesetz muthmaßen, daß nie weniger als 12 Sänger, wohl aber noch viel mehr beim Dienste gegenwärtig seyn durften. Eine kleine, zierlich gearbeitete Mauer trennte diese Bühne von dem Vorhofe, wo sich das Volk versammelte, über dem sie auch gegen 4 Fuß erhaben war. Oben über der Singbühne war ein freies Dach, das bei gutem Wetter hinweggenommen, bei schlechtem aber schnell aufgelegt werden konnte. Wie vorhin gesagt wurde, lag die Wohnung der Leviten 15 Fuß über dem Vorhof der Frauen, und ihre eigentliche Singbühne noch 4 Fuß höher. Bei Frauenfesten mußten sie daher ihren Dienst auf den 15 Stufen verrichten, die von dem Vorhofe der Frauen zu dem der Männer hinaufführten. Deshalb umfaßt denn auch das Hamaaloth gerade 15 Psalmen, denn auf jeder jener 15 Stufen, welche einen langen Halbkreis bildeten, mußte einer der Psalmen gesungen werden. Die Stelle Ezech. 40, 34. streitet gegen diese Annahme bei näherer Beleuchtung durchaus nicht, was auch Andere dagegen sagen mögen. — 3. Zeit des Levitendienstes. Nach der Abtheilung der Sänger in 24 Ordnungen oder Classen bekam eine jede derselben ihre eigene Abwechslung nach der Folgereihe, nach welcher dann die Sänger sich zur rechten Zeit zu Jerusalem einfinden mußten. Jede Woche war eine andere jener 24 Classen daselbst anwesend (s. 2 Reg. 11, 5—7 u. 2 Chron. 23, 4—8), und so kam es, daß ein Levit, außerordentlichen Dienst ausgenommen, in der Regel nach 7tägiger Arbeit 23 Wochen Ruhe hatte, und ganz seinem Willen leben konnte. Hiernach läßt sich nun auch leicht berechnen, was 1 Chron. 25, 11 enthalten ist. An den drei großen Festen des Jahrs, deren Dauer nicht zu einer gewöhnlichen Dienstzeit gerechnet wurde (3 Wochen), war der Dienst allgemein, jedoch so, daß erscheinen konnte, wer wollte, wer aber erschien, auch einen Theil der Opfer 2c. erhielt. Natürlich kamen da wohl die meisten, auch ohne besonderen Königl. Befehl. Merkwürdig ist das altjüdische Gesetz, daß keine jener 24 Sängerclassen bei

Todesstrafe einen Dienst für die andere verrichten, also durchaus kein Dienstwechsel stattfinden durfte. Bei der großen Masse von Leviten konnte dem Befehle auch leicht genügt werden; war doch, obschon in 24 Classen getheilt, eine jede derselben noch so zahlreich, daß selbst bei ihrer Anwesenheit in Jerusalem ihre Mitglieder nicht sämmtlich alle Tage Dienst hatten. Nur 12 waren hiezu nothwendig, und so waren denn jene Classen auch wieder in Unterabtheilungen getheilt, die sich beim Tempeldienste zu gewissen Zeiten ablösten. Eine Pause trat in diesem nie ein; immer mußten Sänger im Tempel auf der Singbühne gegenwärtig seyn, wegen der täglichen Opfer, unaufhörlichen Gebete und anderer, regelmäßiger und außerordentlicher kirchlicher Verrichtungen, welche alle sie mit Gesang und Spiel verherrlichen mußten. Das Zeichen, wenn sie bei diesen mit Singen und Spielen anfangen sollten, ward ihnen vom Altar aus durch einen Priester mittelst eines Tuches (Soudarin genannt) gegeben. — 4. Kleidung der Leviten. Diese bestand vornehmlich aus einem langen Leibrocke von feiner weißer Leinwand, und aus einem Beinkleide von demselben Stoffe (s. Exod. 28, 42). Der Rock (Stola) hing vom Halse bis auf die Fußspitze, weit wie ein Frauenkleid gemacht, wie Josephus in seinen Antiquitäten versichert; über den Hüften jedoch war er mittelst eines leinenen Gürtels (Ephod) fest an den Leib gebunden. Von dem eigentlichen Priesterrocke der Hebräer unterschied sich dieser Rock, der bei allen Leviten gleich seyn mußte u. ihr hauptsächlichstes äußeres Kennzeichen war, durch größere Einfachheit und eine etwas gröbere Leinewand. Auf dem Kopfe trugen sie als Abzeichen einen Tulipan von ebenfalls feiner Leinewand, die Musikdirectoren von Seide. Die sog. Gedenkzettel, welche die Hohenpriester vor die Stirne gebunden hatten, fehlten ihnen, zum Unterschiede von diesen. Die Füße durften, während des Tempeldienstes wenigstens, nicht bekleidet seyn; sie mußten alle baarfuß auf der Singbühne stehen. — 5) Die Gesänge der Leviten. Alles, was die Leviten beim Gottesdienste sangen, war natürlich bestimmt zum Preise Gottes, ihres Jehovah's. Dazu boten die Psalme David's einen besonders reichen Stoff, und da diese zugleich ohnstreitig die schönsten Dichtungen waren, welche die Hebräer besaßen, so wurden denn auch fast alle Tempelgesänge, mit Bezug auf die vorhandenen Umstände und Zwecke, aus ihnen gewählt, und deren Melodien von den Obersangmeistern den Leviten eingelernt. Für jeden Tag und jede Art von Gottesdienst waren besondere Psalmen und Gesänge bestimmt, und selbst die Art und Weise, wie und auf welche diese vorgetragen werden mußten. Daher auch die oft sonderbaren und für uns nicht immer ganz verständlichen Ueberschriften vieler Psalmen. Bei dem gewöhnlichen Dienste im Tempel während des Brennens des steten Opfers sangen die Leviten am ersten Tage in der Woche den 24sten, am zweiten den 48sten, am dritten den 82sten, am vierten den 94sten, am fünften den 81sten und am sechsten den 93- und 94sten Psalm. Am Sabbath wurde außer manchen anderen Gesängen regelmäßig der 92ste Psalm, während des Brand- und Trankopfers auch das letzte Lied Mosis (Deut. 32), und während des Abendopfers das erste Lied Mosis (Exod. 15) gesungen. Von jenem letzten Liede desselben sang man auch an den Wochentagen bisweilen einen kleinen Theil. Von den beiden großen Gesängen Hallel und Hamaaloth ist unter ihren besonderen Artikeln die Rede. Die vorzüglichsten Gesänge am Laubhüttenfeste waren Psalm 105, 92, 50, 94, 81, 5 und 82, je einer auf die sieben Tage. Aus den Ueberschriften der meisten Psalme erkennt man noch diesen ihren Zweck. 6. Instrumente der Leviten beim Tempeldienste. Nicht alle

Instrumente, welche die Hebräer schon besaßen, durften beim Gottesdienste angewendet werden. Von den Blasinstrumenten nur die silbernen Trompeten, Krummhörner oder Posaunen, und die Pfeifen. Die Wasserorgel kannten die Hebräer, aber in kirchlichen Gebrauch kam sie bei ihnen noch nicht. Unter den Saiteninstrumenten bedienten die L. sich besonders der Kinnura und Nabel oder Harfe und Laute, und diese waren es, welche fast bei keinem Tempelgesange als Accompagnement-Instrumente fehlten. Die Blasinstrumente dienten mehr zur Angabe gewisser gottesdienstlicher Zeichen (Signale). Von den sonst, und vorzüglich bei den hebräischen Frauen, so sehr beliebten Schlaginstrumenten waren einzig nur die Cymbeln beim Tempeldienste im Gebrauch. Die Migrephah, deren die Thalmudisten noch erwähnen, diente allein nur dazu, die Leviten beim Anfang ihrer Dienstzeit auf ihren Posten zu rufen, kann also nicht als eigentliches Tempelinstrument angesehen werden. Auf die verschiedenen hebräischen Namen der einzelnen Instrumente können wir uns hier nicht einlassen. Summarisch sind sie unter Hebräischer Musik verzeichnet, und näher beschrieben in ihren besonderen Artikeln. Hinsichtlich der Anzahl, wie viele davon jedesmal beim Gottesdienste im Gebrauche waren, bemerken wir noch, daß der Trompeten nie weniger als 2, wohl aber mehr (nach 2 Chron. 5, 12 sogar einmal 120) vorhanden seyn mußten. Diejenigen der Leviten, welche Trompete bliesen, waren immer Nachkommen Aarons. Außerhalb des Tempels durften natürlich auch Andere sich des Instrumentes bedienen; beim Gottesdienste aber nicht. Von den Posaunen, diesen höchsten Festinstrumenten, waren meist sieben im Gebrauch (Jos. 6, 4 und 5); von den Pfeifen oder Flöten, die beim Hallel unter Anderm nie fehlen durften und wo möglich immer die Melodie des Gesanges in der Octave begleiteten, nie weniger als 2 und nie mehr als 12. Die Saiteninstrumente waren am beliebtesten und daher auch zahlreichsten: weniger als 9 standen niemals auf der Singbühne, und es durften auch nie weniger da seyn, wohl aber mehr und so viele, als man wollte. Der Nabeln oder Lauten pflegten auch wohl 2 quintenweise gestimmt und gespielt zu werden; gewöhnlich aber waren 7 davon anwesend. Man vergleiche hier auch die Art. Alamoth u. Scheminith. Von Cymbalisten stand immer nur einer auf der Singbühne, und wozu die Migrepha gebraucht wurde, ist oben bereits erwähnt. — 7. Beschaffenheit der Tempelmusik der Leviten und ihre Einrichtung im Allgemeinen. Von dem Zustande der hebräischen Musik überhaupt kann hier nicht die Rede seyn; dessen Beschreibung gehört unter den allgemeinen Art. Hebräische Musik; nur so weit in der jüdischen Tempelmusik, die allein durch die Leviten versehen wurde, sich noch gewisse Eigenthümlichkeiten, nach Anordnung und Art, bemerklich machen, haben wir unserer Betrachtung hier noch Einiges zuzufügen. In solcher Beziehung tritt uns nun zuerst die Bedeutung des Wortes Gittith entgegen. Wir haben unsere Erklärung in dem besonderen Artikel gegeben. Folgern dürfen wir daraus, daß die Leviten sich vornehmlich zweierlei Singweisen bedienten, die man allenfalls mit den Namen einheimisch und fremd belegen könnte. Bald sangen sie ihre Lieder nach gewissen allgemein bekannten einheimischen Nationalmelodien, bald nach solchen, die wahrscheinlich nur ihnen geläufig und von fremden Völkern entlehnt waren. Auf eine Eintheilung der dienstthuenden Sänger und Spielleute in 2 Ordnungen, von denen die eine die Oberstimme, die andere die Unterstimme vorzutragen hatte, führen die Wörter Alamoth und Scheminith, vornehmlich in

1 Chron. 15, 20 und 21. So war denn der Tempelgesang der Juden höchst wahrscheinlich durchweg nur 2stimmig, aber in der Octave unisono. Die Instrumentalbegleitung mag schon hie u. da durch Einmischung der Quinte und Quarte einen Anschein von wirklicher Harmonie gewonnen haben, bei den Singstimmen aber darf sicher nicht an eine Mehrstimmigkeit gedacht werden. Das Unangenehme der Monotonie, die durch diesen 2stimmigen Gesang in fortwährenden Octavengängen nothwendig entstehen mußte, führte dann auf den Gebrauch des Wechselgesanges. Daß diese Art zu singen bei den Hebräern schon sehr beliebt war, beweisen viele Stellen der Bibel, wie 1 Sam. 18, 6 u. 7, Ess. 27, 2 u. a. m.; aber daß sie auch bei der Tempelmusik eingeführt gewesen sey, hat man mehrseitig schon bestreiten wollen. Allein man lese Exod. 3, 10 und 11, wo von dem Singen des 136sten Psalms die Rede ist, auch die Ueberschrift des 88sten Psalms, und es kann gar keinem Zweifel mehr unterliegen, daß auch die Leviten bei gewissen Gelegenheiten und Liedern sich des Wechselgesanges bedienten. Mehr als blos wahrscheinlich steht dies auch mit jener ihrer Eintheilung in 2 gewissermaßen verschiedene Chöre in Verbindung. Endlich waren auch die Zwischenspiele schon bei der jüdischen Tempelmusik im Gebrauch und beliebt, wenn auch in einem noch so einfachen Zustande. Bekanntlich war der Vortrag der Psalmen meist recitativisch: „wenn nun nach Beendigung einer Sangweise die Sänger und Spielleute zur Ruhe gekommen waren, um Athem zu schöpfen, so beantwortete man den Gesang mit Blasen der Trompete unter Beugung des Volks. Dazu waren 2 Priester, stehend bei dem Troge des Fettes auf der Treppe des Altars, mit 2 silbernen Trompeten stets bereit, zu erfüllen damit die Ohren der Gott dienenden Schaar und ihre Herzen (in den Singpausen) zu erwecken mit Annehmlichkeit." So heißt es ausdrücklich im Thalmud cap. 7. in der Abhandlung vom immerwährenden Opfer. Nach einem solchen Zwischenspiele pflegten auch die Melodien, der Annehmlichkeit wegen, gewechselt zu werden, oder doch die Art des Vortrags. Heißt es doch in den Ueberschriften der Psalmen einmal: ein Lied, ein Psalm; das anderemal: ein Psalm, ein Lied. Die Psalme sang man immer mit, und die Lieder gewöhnlich ohne Instrumentalbegleitung; und der Wechsel der Melodie wird bestätigt durch die Bedeutung der Wörter Diapsalma und Selah, die wir wiederum unter ihren einzelnen Artikeln so ausführlich als möglich geben. Dr. Sch.

Lewy, Eduard Constantin, geboren am 3ten März 1796 zu St. Avolte im Moseler Departement, ist der Sohn eines Herzogl. Zweibrückenschen Cammermusikers, u. erhielt schon in früher Jugend, begünstigt durch ein außergewöhnlich empfängliches Talent, den ersten Musikunterricht. Durch Protection des Generals Michèle kam er mit dem 14ten Jahre in das Pariser Conservatorium, woselbst er seine vollständige Ausbildung erhielt, das Waldhorn zum Hauptinstrumente erwählte, aber auch auf der Violine und dem Violoncell bedeutende Fortschritte machte, und deswegen bei vielen Quartett-Cirkeln zugezogen wurde. 1812 trat er in den Militärdienst und machte unter der alten Garde die folgenden Feldzüge bis nach der Schlacht bei Waterloo mit. Beim Beginn der Restauration ernannte ihn König Ludwig XVIII. zum Regiments-Capellmeister u. Trompeter-Major; später nahm er seine Entlassung, bereiste Frankreich und die Schweiz, verehelichte sich zu Basel, und folgte bald darauf einem, durch den Capellmeister Conradin Kreutzer erhaltenen Rufe nach Wien, zur damaligen Pacht-Administration des Impressario Barbaja, und ist noch gegenwärtig dort im Hofopern-Orchester als erster Solospieler angestellt, hinsichtlich seiner eminenten Vir-

tuosität, eben so wohl im Bravourspiele als mehr noch im seelenvollen Vortrage, allgemein geschätzt und bewundert. Belohnende Vaterfreuden erblühen ihm in seinen hoffnungsvollen Kindern. Der älteste Sohn Carl verspricht ein tüchtiger Pianist zu werden; die Tochter Melanie behandelt die Harfe mit jungfräulich anmuthiger Grazie, und der 7jährige Richard Eduard handhabt jetzt schon das Horn mit einer solch' zartes Alter weit überflügelnden Gewandtheit, Tactfestigkeit, Kraft und Sicherheit. Das seltene Kleeblatt hat bereits nicht nur in öffentlichen Concerten, sondern auch vor den Allerhöchsten Majestäten ermunternden Beifall geärndtet. 1834 erhielt L. auch die Professur am dasigen Conservatorium und im nächsten das Aufnahms-Decret der K. K. Hofcapelle. 18.

Lewy, Joseph Rudolph, des Vorigen jüngerer Bruder und Schüler, welcher noch im Knabenalter dessen väterlicher Mentor wurde und ihn zu einem geschickten Hornbläser ausbildete. Sieben Jahre stand er in der K. Würtemb. Hofcapelle zu Stuttgart, bis ihn sein Lehrer als College nach Wien zog. Seit einigen Jahren (von 1834) befindet er sich auf Reisen; Rußland, Schweden, Deutschland, England, Frankreich und die Schweiz zollten seiner Virtuosität volle Anerkennung; auch ward ihm die Auszeichnung, von Sr. Königl. Hoheit dem Kronprinzen von Schweden zum Musik-Director ernannt zu werden. Als Componist hat er mehrere Duette für Horn und Pianoforte, nebst einigen concertirenden Liedern geliefert. 18.

Leyer, muß unterschieden werden von der alten Lyra, die zwar auch im Deutschen sehr oft Leyer genannt wird, weil Lyra eigentlich ein lateinisches und kein deutsches Wort ist. Man vergleiche den Art. Lyra. Das Instrument, welches wir unter dem Namen Leyer besitzen, heißt auch wohl Bauernleyer (lat. Lyra rustica oder pagana), und deutsche Leyer (Lyra tedesca), weil sie ein rein deutsches, d. h. von Deutschen erfundenes und besonders auch von diesen cultivirtes Instrument ist. Uebrigens ist es schon sehr alt, und jetzt fast ganz aus der Mode gekommen. Es besteht aus einer ganz flachen Resonanzdecke und einem eben so großen Boden, welche Beide mittelst einer hohen Zarge (Seitenwand) mit einander verbunden sind. Seine ganze Form gleicht dem untern Theile einer Viole d'Amour, läuft aber hernach in einen länglichen Kasten aus, in dessen Seitenwänden sich 10 bis 12 Tasten bewegen, die, mittelst eines eigens dazu angebrachten Hacken-Mechanismus, mit der linken Hand gespielt, die Saiten verkürzen (was bei der Guitarre z. B. die Finger der linken Hand selbst auf dem Griffbrette thun). Diese Saiten, 4 an der Zahl, sind Darmsaiten, die, um zu tönen, aber nicht eigentlich gestrichen, wenigstens nicht mit einem Bogen gestrichen, sondern mittelst eines hölzernen, mit Colophonium am Rande bestrichenen Rades in Vibration gesetzt werden. An der Stelle, wo das Rad die Saiten berührt, werden die Saiten bisweilen auch, um sie vor zu schneller Abnutzung zu sichern, mit Baumwolle umwickelt, die mit Colophonium bestreut und compakt gemacht ist; und das Rad selbst wird mittelst einer Kurbel gedreht. Zwei jener 4 Saiten klingen stets im Einklange und liegen außerhalb des Kastens in welchem sich die Tasten bewegen; die anderen bilden durch den Griff der Tasten, durch welche sie mehr oder weniger verkürzt werden können, die kurze diatonische Tonleiter von 10—12 Tönen. Einen größern Umfang hat das Instrument nicht; was darauf gespielt werden kann, ist also eine sehr einförmige, immer sich selbst wiederholende Musik, und wir brauchen auch nun wohl nicht erst zu erklären, woher die Redensarten: „leyern", „das ist eine Leyer", „eine wahre, alte ꝛc. Leyer" und

dergl. m., kommen. Der Name Bauernleyer kommt daher, weil ehedem das Instrument besonders nur bei dem gemeinen Manne im Gebrauch war. Es war leicht zu spielen, kostete nicht Viel, und verlangte auch keinen besondern Kunstgeschmack, und so ergötzte sich der Bauer daran. 1757 machte sich der Franzose Baton, der in Paris Unterricht auf diesem Instrumente gab, daran, dasselbe zu verbessern. Was er aber wirklich daran verbessert hat, ist nicht bekannt geworden. Die hauptsächlichste Vervollkommnung erhielt es wohl durch den Amtsschösser Biedermann in Schloß Beichlingen, der es (1780) so weit brachte, daß er ordentlich Concerte darauf geben, und es zur Begleitung jeder Art von melodischen Musiken gebrauchen konnte. Er spielte es selbst sehr fertig. 1786, in welchem Jahre er sich in Erfurt öffentlich damit hören ließ, spielte er unter Anderen auch vor Dalberg, und dieser genaue Kenner der Sache ward einer seiner eifrigsten Bewunderer. ††.

L'Hoyer, Anton, Guitarrenvirtuos, lebt seit 1800 als Musiklehrer und Componist für sein Instrument in Hamburg, war vordem aber Mitglied der französischen Schauspielergesellschaft des Prinzen Heinrich zu Rheinsberg, und ist auch ein Franzose von Geburt. Wir besitzen viele Guitarrsachen von ihm, mit und ohne Begleitung: Sonaten, Romanzen, Variationen, Duette ꝛc. Liebhaber des Instruments werden immer angenehme Unterhaltung dabei finden, namentlich wenn sie mehr als eine blos gewöhnliche Fertigkeit darauf besitzen.

Liberati, Antimo, zu Foligeo um 1630 geboren, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht, sowohl im Gesange als im Contrapunkte, von Gregor Allegri. Nachgehends unterrichtete ihn aber auch Orazio Benevoli. Um 1650 machte er eine Reise nach Deutschland, und ward in der Kaiserl. Capelle zu Wien angestellt. 1660 kehrte er nach Italien zurück; kam nach Rom und trat hier am 29. Nov. 1661 in das Collegium der Päbstlichen Sänger. Kurz darauf ward er auch Capellmeister und Organist an der Kirche della Santissima Trinita de' Pellegrini, und endlich Capellmeister und Organist an der Kirche di Santa Maria dell' Anima della Nazione teutonica, als welcher er gegen 1690 starb. Er hat viele Madrigalen, Psalmen, Oratorien u. s. w. componirt, die sich alle noch jetzt zu Rom vorfinden. Auch ist er als musikal. Schriftsteller bekannt. Ein sehr schätzbares Manuscript von ihm befindet sich in der Bibliothek des Hauses Ghigi zu Rom, betitelt: Epitome istorica della Musica. Es ist dem Pabst Alexander VII. gewidmet. Ein anderes wichtiges Manuscript unter dem Titel „Ragguaglio dello stato del coro della capella pontificia" liegt in der Bibliothek zu S. Maria in Vallicella. Ein Brief „Lettera scritta dal Sig. Ant. Liberati in risposta ad una del Sig. Ovidio Persapegi" erschien gedruckt 1684. Letzterer hatte ihn um ein Gutachten über 5 Candidaten zu einer Kirchen-Capellmeisterstelle in Mailand gebeten. L. entsprach dieser Forderung und legte neben der Gutachtung in jenem Briefe auch sehr interessante Bemerkungen über Kirchenmusik ꝛc. nieder, so daß das Schreiben damals großes Aufsehen erregte. Auch ist der 1685 von ihm erschienene Brief „Lettera sopra un seguito di Quinte" noch merkenswerth. Derselbe ward veranlaßt durch eine Quintenfolge in Corelli's dritter Sonate (op. 2), die mehrfachen Tadel gefunden hatte. L. suchte sie zu vertheidigen; freilich aber sehr unzulänglich. Baini in seinem Werke über Palestrina zählt diesen L. auch zu denjenigen Tonsetzern, welche die pränestinischen Principien der beiden Nanini und Suriano's Compositionslehre verbreiteten, obschon er seine letzte Ausbildung wirklich durch O. Benevoli erhalten habe.

Liberti, Henry, der zu Anfange des 17ten Jahrhunderts berühmte Orgelspieler und Componist, war aus Gröningen gebürtig und Organist an der Cathedralkirche zu Antwerpen. Van Dyk hat der Nachwelt sein Portrait in einem sehr schönen Gemälde aufbehalten. Er erscheint in demselben mit einer doppelten Gnadenkette über den Schultern. Eben nach diesem Gemälde ist er auch zum öftern in Kupfer gestochen worden.

Libon, Pierre, französischer Violinvirtuos des vorigen und aus dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts, schrieb gegen ein halb Dutzend große Concerte für sein Instrument, unter denen sich besonders die in E=, und D= und in G=Moll und D=Moll durch einen in der That großartigen Styl auszeichnen; ferner treffliche Variationen mit Quartettbegleitung (op. 8 u. 12); ein halb Dutzend Terzette für 2 Violinen und Baß; wohl eben so viele große concertirende Duette für 2 Violinen (empfehlenswerth besonders op. 4); 30 Capricen (op. 15, sind in Frankreich, Italien und Deutschland mehr als einmal abgedruckt worden), Variationen für Violine allein, und dergl. mehr. Sein eigenes Spiel wird ausgezeichnet für seine Zeit genannt, und er soll mit dem Vortrage seiner, besonders oben bezeichneter, Concerte jedesmal großen Beifall eingeärndtet haben. 8.

Libulka, ist ein Druck= und Schreibfehler, den man übrigens sehr oft findet, für Zibulka, oder ganz richtig eigentlich Cibulka; s. daher auch diesen Artikel.

Licenz, kommt her von dem lat. licere — erlaubt seyn, daher eigentlich — Erlaubniß. Indessen versteht man gewöhnlich darunter einen Mißbrauch der Freiheit, vermöge dessen sich Jemand in irgend Etwas mehr erlaubt als er soll, und in Folge dieses sogar auch Frechheit oder Zügellosigkeit. Diesen und keinen andern Sinn hat denn auch das Wort in der Musik, wo es nun in der verschiedensten Gradation seiner Bedeutung verstanden werden kann. Dichter und Musiker nehmen Licenz als Abweichung von der Regel ihrer Kunst. In sofern dieselbe eigenmächtig geschieht, kann sie sehr verschiedener Art seyn: erlaubt oder unerlaubt, je nachdem sie nämlich zweckmäßig oder unzweckmäßig, durch die Umstände der Sache geboten oder nicht geboten ist. Natürlich sollten in diesem Sinne nur die sog. erlaubten Licenzen statt haben, und das sind in der Musik gerade die Dinge, welche wir lieber mit dem Namen frei belegen, freie Dissonanzen u. dergl. m. (s. Frey); allein wie schwer, ja wie fast ganz unmöglich es ist, auf jenen Grund der Zweckmäßigkeit einen Beweis für die Erlaubtheit solcher selbst genommenen Freiheiten zu liefern, leuchtet eben so deutlich ein, und es ist daher kein Wunder, wie da auch in der Musik die Licenz oft in wahre Frechheit und Zügellosigkeit ausartet. Freibriefe sind die sog. Licenzen des merkantilischen und politischen Verkehrs; in dem Sinne von solchen Freibriefen auch wollen viele unsrer schreibfertigen Componisten ihre oft so groben Fehler gegen alle Regel des Satzes und Styls unter dem Namen Licenzen begreifen und entschuldigen. Dissonanzen, ob vorbereitet oder nicht, Queerstände, Quinten= und Octavenfolgen — sie geniren nicht, einer Rüge ihrer tritt man mit dem Alles beschönigenden Namen Licenz entgehen, und doch ist diese eigentlich nur der gewissermaßen poetischen Begeisterung zu verzeihen, die nach jedem Mittel greift, das in der erhobenen und tief erfüllten Seele Lebende und Empfundene auszudrücken, und dabei nicht fragt nach einem die Freiheit beengenden Zweck oder Regelzwang; — dem Genie. Was aber von diesem hervorgebracht, in der Begeisterung geschaffen wurde, ist wohl zu erkennen,

und es läßt sich daher auch wohl ein Maaßstab auffinden für das sogen. Erlaubte und Unerlaubte der Licenzen. Der poetischen, artistischen Dürftigkeit sind diese nie zu gestatten. Daher liegt jener Maaßstab aber auch schlechterdings nicht in der Technik, und wenn unsere Kontrapunktisten sich ereifern gegen jede Art von Licenz, so bedienen sie sich gerade einer Licenz, die unerlaubt ist, ihnen durchaus nicht zusteht. Nicht die Technik kann entscheiden über das mehr oder weniger Harte oder Gelinde in den Tonverbindungen: dies steht nur allein dem richtigen Gefühle und in letzter Instanz der Aesthetik zu. Diese letzten sind ganz Gottfried Webers Worte, aber da er gerade so redet in seiner Theorie (Bd. 1. pag. 238 ed. 2, pag. 264 ed. 3), so ist um so schwerer zu begreifen, wie auch er sich Fetis und Consorten anschließen, und die harmoniefremden Töne, Queerstände und Octaven in der Introduction des wunderherrlichen Mozart'schen Violinquartetts Nr. 6 nachzuweisen in der „Cäcilia“ sich abmühen konnte. Ihm hätte, bei solch' richtiger Ansicht der Sache, doch vor Allen Haydn's Ausspruch über eben diese Stelle genügen sollen, daß Mozart sicher Gründe gehabt habe, dieselbe gerade so und nicht anders zu schreiben. Die Orthographie und Grammatik mögen sog. Fehler darin finden; die Poesie und Aesthetik aber, die den Ausdruck ermessen, finden wahrlich keine, weil sie nicht messen den tiefen Sinn, die Energie, die Mozart hier seinen musikal. Ausdrucksmitteln, den Tönen — mögen sie auch dem verwöhnten Ohre Anfangs fremd klingen — verleiht, nach der Tabelle einer steifen Declinations- und Conjugationsregel, wie wir sie aufgezeichnet finden in den mancherlei Lehrbüchern des reinen Satzes, welcher Mozart wahrlich bekannt und geläufig genug war. Wir wiederholen: der poetischen, artistischen Dürftigkeit ist keinerlei Art von Licenzen zu gestatten; die hehre Begeisterung aber, das Genie, fragt nicht bei seinem Schaffen nach einem die Freiheit beengenden Zweck; nur allein die Schönheit in der Kunst will es gestalten, und was nicht gegen diese streitet, ist auch erlaubt in aller Kunst. Dr. Sch.

Lichanos, der Name der dritten Saite der beiden tiefsten Tetrachorde des griech. Tonsystems; daher Lichanos hypaton — der dritte Ton des Tetrachords, und Lich. meson — der dritte Ton des Tetrachords Meson. S. über das Weitere den Art. Griechisches Tonsystem und auch Tetrachord.

Lichtenstein, Ludwig Freiherr von, auch auf Lahm u. Heiligersdorf, Regisseur der Königl. Oper zu Berlin, hat durch mancherlei dramatische Dichtungen, Compositionen und in der That auch ausgezeichnete Sänger-Leistungen einen bedeutenden Rang unter den Künstlern Deutschlands eingenommen. Schon als Student zu Göttingen trat er in den dortigen Concerten unter Forkels Leitung als Violin-Virtuos auf, und erhielt großen Beifall. Nach der Zeit ward er Königl. Großbritanischer u. Chur-Hannoverischer Cammerjunker, als welcher er 1795 die Oper „Knall und Fall“ (2 Akte) zu Bamberg dichtete, componirte und auch selbst mit aufführte. Dadurch erhielt er Gelegenheit, seine künstlerischen Kräfte genauer kennen zu lernen. Sie ließen Vieles hoffen, und die Zuredungen bekannter Musikfreunde brachten ihn schon damals dem Entschlusse nahe, sich ganz der Kunst und insbesondere der Musik zu widmen. Er ging indeß 1798 nach Dessau, und ward hier Intendant des Fürstl. Hoftheaters, zugleich auch Cammerherr des Fürsten. Er traf das Theater in keinem sonderlichen Zustande; aber bei seiner außerordentlichen Liebe zur Kunst wurden ihm die Mühen nicht schwer, es zu heben. Besonders suchte er Orchester und das Opernpersonal nach allen Seiten hin zu ergänzen und zu

verbessern, und der gute Ruf, in welchem das Dessauische Theater in dieser Stunde noch steht, schreibt sich von L's Zeiten her. Zugleich dichtete und componirte er auch die neue Oper „Bathmendi". Am 26. Dec. 1798 ward dieselbe zum ersten Male aufgeführt. Ihr Erfolg war nicht ganz der gehoffte, und er sah sich genöthigt, das ganze Werk dermaßen umzuarbeiten, daß fast Nichts davon übrig blieb, als der Titel und im Ganzen die Musik. Eine neue Oper, welche er im gleich darauf folgenden Jahre (1799) in Scene brachte, hieß „die steinerne Braut". Die beiden Hauptrollen darin gab er selbst mit seiner Frau, und der Beifall, den er ärndtete, war außerordentlich (man vergl. Leipz. allgem. musikal. Ztg. 1799 Nr. 33). Als er zu Anfange des Jahres 1800 seine Schauspielergesellschaft nach Leipzig brachte, um daselbst eine Reihe von Vorstellungen zu geben, war man nicht wenig über die Fortschritte erstaunt, die sie in jeder Beziehung gemacht hatte. Man zählte sie nunmehr zu den besten Gesellschaften Deutschlands. So sehr hatte er in der kurzen Zeit auf dieselbe zu wirken gewußt. Mit dieser allgemeinen lauten Anerkennung war aber seinem eigentlichen Künstlerleben ein neuer Impuls gegeben. Sein bisheriger Wirkungskreis ward ihm zu eng; nach Großartigerem sehnte sich sein Bestreben. Noch im August des Jahres 1800 legte er die Dessauer Intendanz nieder, nachdem er vorher jedoch noch eine neue Oper „Ende gut, Alles gut", und das in Reichhardt'scher Manier abgefaßte Liederspiel „Mitgefühl" hatte aufführen lassen, und ging nach Wien, wo ihn der Baron von Braun, damaliger Director des dasigen Hoftheaters, auch mit offenen Armen empfing. Derselbe behielt blos die ökonomische Leitung desselben, und überließ L. alle eigentlichen Directionsgeschäfte, über Theater und Orchester. Für Composition ließen ihm dieselben freilich nur wenig Zeit übrig, zumal da er, einer eigenen Liebhaberei folgend, zuweilen auch noch selbst mitwirken wollte. Man rühmte seinen Gesang, mehr jedoch sein Spiel. Um 1805 endlich ward er nach Berlin berufen, und hier beschäftigte er sich besonders mit Uebersetzung fremder und Dichtung neuer Operntexte. Componirt hat er seit der Zeit wenig. Seine Uebersetzungen aus dem Französischen gehören zu den gelungensten. Sein merkwürdigstes Werk ist wohl „Andreas Hofer", große Oper in 4 Aufzügen, nach dem Inhalt einer englischen Oper gleiches Namens von Planché, zur beibehaltenen Musik von Rossini zu Wilhelm Tell, für die deutsche Bühne bearbeitet und eingerichtet von" ꝛc. (1831). Wir leugnen nicht, Muth gehörte zu dem Unternehmen eines solchen Werks; aber auch noch Etwas, — eine schmerzliche Verspottung alles künstlerischen Ernstes. Möchte man L's Charakter und Werth nicht nach diesem Werke beurtheilen! er hat in der That schon Besseres und wirklich auch recht viel Gutes geliefert; zu solcher Spielerei mußte nothwendig ein anderer Beweggrund von Außen ihm vorliegen, den aber weiter aufzusuchen wir uns nicht bemühen. st.

Lichtenthal, Dr. Peter, Verfasser der Bibliografia della Musica (Mailand 1826), s. **Literatur**.

Lichtspalte, Kernspalte, Mundlochschneide, Stimmritze, Mundschneide, Windbahnspalte, Schnitt, zweckmäßiger Luftstrommündung, ist bei metallenen Labialpfeifen die zwischen dem Kerne und dem Unterlabio, bei hölzernen Pfeifen zwischen dem Kerne und dem Vorschlage befindliche schmale Ritze, oder die Windbahn (die Mündung des Windstromes), durch welche der Wind aus dem Pfeifenfuße ausströmt, und zum Oberlabium, als dem Orte seiner Bestimmung, hingeht. S. **Labium**. Ihre Weite (Stärke oder Feine) richtet sich nach der Wind-

masse, welche die Pfeife zur vollen Ansprache bedarf. Je enger sie ist, je sanfter und schwächer spricht die Pfeife an, so wie im entgegengesetzten Falle die Ansprache stärker wird. Ist sie zu enge, so spricht die Pfeife matt oder wohl gar nicht an; ist sie zu weit, so schnarrt die Pfeife.

Lickl, Johann Georg, geb. den 11. April 1769 zu Kornneuburg in Unterösterreich, privatisirte und lectionirte in Wien, gehörte zu den vorzüglichern Orgelspielern, gab viele Clavier- und Harmoniestücke heraus, componirte auch, nebst manchem Einzelnen, mehrere ganze Opern für das Schickaneder'sche Theater, namentlich „den Zauberpfeil", den „Bruder von Kakran", „Astaroth, der Verführer", 2ter Theil, „Faust Leben, Thaten und Höllenfahrt", „der vermeinte Hexenmeister", „der Orgelspieler", „der Durchmarsch", „der Brigitta-Kirchtag" u. a. Seit seiner Anstellung als Capellmeister bei der Cathedrale zu Fünfkirchen in Ungarn 1806 hat er eine große Anzahl von Messen, Vespern, Psalmen, Antiphonen, Motetten, Hymnen, Litaneien u. a. Kirchenwerken geliefert, von welchen jedoch Weniges nur in das Publikum gekommen ist, und soll auch gegenwärtig noch fortwährend thätig für die Kunst seyn. Zwei Söhne gehören ebenfalls zu seinen Schülern. Carl Georg, geb. zu Wien den 28. Oct. 1801, K. K. Hofbuchhaltungs-Rechnungs-Official, ist Tonkünstler auf dem Pianoforte wie auf der Physharmonica, hat Verschiedenes für beide Instrumente geschrieben, und durch den Druck bekannt gemacht; dessen Bruder Aegidius Carl, auch in Wien den 1. Sept. 1803 geboren, der zur Stunde in Triest lebt, wird nicht minder ein Virtuose im Clavier- und Guitarrespiel genannt, und hat sich desgleichen durch verschiedene Kirchen-, Cammer-, Concert- und Instrumental-Compositionen in neuerer Zeit rühmlich ausgezeichnet. — d.

Lidl, Anton, aus Wien gebürtig, war Virtuos auf dem Baryton, zu dessen Verbesserung er auch sehr Viel beigetragen hat. So vermehrte er z. B. die hinten an demselben angebrachten messingerne Saiten, welche mit dem Daumen gespielt werden, bis auf 27, so daß dieselben eine vollkommene chromatische Leiter bildeten, und er nun aus ziemlich allen Tonarten darauf spielen konnte. In dem musikal. Almanach von 1782 heißt es von ihm: „Sein Vortrag besteht in süßer Anmuth, mit deutscher Kraft verbunden, in überraschenden Bindungen mit der harmonievollsten Melodie." Auch Burney zählt ihn im 4ten Bande seiner Geschichte unter die „kunst- und geschmackvollsten Violdagambisten." Sein Todesjahr ist nicht genau bekannt; jedenfalls aber fällt es in die Zeit zwischen 1785 und 1789. Im Jahre 1783 erschienen noch 7 Werke zu Amsterdam und Paris von ihm: Duette, Quartette und Quintette für Violine, Violoncell und Flöte. Jedes Werk enthält 6 Sonaten. Und 1784 ward in Berlin noch ein Andantino für Clavier von ihm gedruckt. Mehrere Gambensachen sind Manuscript geblieben.

Liebe, Christian, geboren zu Freiberg am 5. Nov. 1654 und gest. zu Zschopau als Schulrector am 3. Sept. 1708, war ein wahres Genie. Von seinen Eltern zum geistlichen Stande bestimmt, lag er mit allem Fleiße den theologischen und Sprach-Studien ob, und noch ehe er die Universität Leipzig bezog, verstand er gut Lateinisch, Griechisch, Hebräisch, Chaldäisch und Syrisch. Gleichwohl hatte er sich auch noch in der Musik bedeutende Fertigkeiten zu erwerben gewußt. In Leipzig gehörte er zu den besten Clavierspielern, und sein Ruf als Organist, als welcher er nach vollendeten Studien 1684 in Frauenstein angestellt ward, reichte über ganz Deutschland. 1785 erhielt er zu dieser Organistenstelle auch das Rectorat in Frauen-

stein, und 1690 ward er nach Zschopau berufen. Aber auch hier widmete er alle seine übrige Zeit der Musik; leitete alle Kirchenmusiken und spielte auch selbst noch öfters Orgel. Die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts so sehr berühmte Trauerarie „Es ist nun aus mit meinem Leben" ist von ihm. Er hatte sie noch zu Freiberg als Schüler componirt. Fast kein öffentliches Leichenbegängniß war zu seiner Zeit in seiner Gegend, bei dem sie nicht gesungen worden wäre.

Liebesgeige, s. Viola d'amore oder Viole d'amour.

Liebeskind, Georg Gotthelf, war der Sohn eines Fagottisten zu Altenburg, wo er am 22. Nov. 1732 geboren wurde. Sein Vater unterrichtete ihn sehr früh in der Musik und als derselbe in die Baireuthsche Capelle berufen wurde, besaß er auch schon, noch nicht volle 8 Jahre alt, eine gute Fertigkeit auf dem Fagotte. Doch übte er dieses Instrument nur, weil es der Vater wollte; eigene Neigung führte ihn zur Flöte, und noch ehe er auch nur einigen Unterricht auf diesem Instrumente empfangen hatte, konnte er ziemlich alle seine Fagottstücke darauf spielen. Das bewog denn den Vater endlich, ihm auch auf der Flöte einigen Unterricht zu ertheilen, und zu bewundern war der Fleiß, mit welchem der Knabe nunmehr seinen Uebungen nachhing. Nach kurzer Zeit durfte er sich vor dem Markgrafen hören lassen, und er ward sogleich als Flötist in der Capelle angestellt. Später schrieb die Markgräfin an Quanz, und ersuchte denselben, auf ihre Kosten unsern L. weiter auszubilden. 1756 kam er in Potsdam an. Quanz aber übergab ihn zuerst dem Flötisten Lindner in Berlin, und nahm ihn erst 1757 wieder zu sich, um seine Ausbildung gleichsam zu vollenden. Durch Fleiß und Talent erwarb er sich die innigste Zuneigung seines Meisters, aber auch eine Meisterschaft in seiner Kunst, wie sehr wenige Flötisten seiner Zeit. Allgemein rechnete man ihn unter die vollendetsten Flötisten derselben. 1759 kehrte er nach Baireuth zurück und der Markgraf sowohl als dessen Gattin waren sehr überrascht, als er sich zum ersten Male wieder vor ihnen hören ließ. Er erhielt den lautesten Beifall, und dieser blieb ihm denn auch fortwährend, so wie er sich dessen auch stets durch Fleiß und gutes Betragen würdig zu machen suchte. 1769 ward bekanntlich die ganze Capelle von Baireuth nach Anspach versetzt. In der Nähe dieser Stadt lebte die Herzogin von Würtemberg auf dem Lustschlosse Phantasie. Von ihr ward L. sehr oft eingeladen, um mit ihrem Accompagnement auf dem Claviere ihr vorzublasen. Auch diese Fürstin würdigte ihn ihrer höchsten Gnade, so daß sie ihn 1778 sogar von May malen ließ, und sein Bildniß in ihrem Concertsaale neben denen von Benda, Graun, Hasse und Quanz aufhing. In der That aber auch war er als Virtuos solcher Ehre werth. Componirt hat er nie; aber ändern that er gern fremde Sachen nach seinem Geschmacke, und dann war sein Vortrag derselben im wahren Sinne des Worts künstlerisch meisterhaft. Er starb zu Anspach im Jahre 1800. Seine ausführliche Biographie hat M. Degen im 9ten Hefte von Meusels Miscellaneen pag. 152 ff. mitgetheilt. Sein Sohn — Johann Heinrich L., war auch sehr musikalisch und Flötist, mußte sich aber nach dem Willen des Vaters den Wissenschaften widmen, und studirte Jurisprudenz. In den Jahren 1807 und 1808, in welchen er mehrere treffliche Aufsätze „über die Natur und das Tonspiel der deutschen Flöte" in die Leipz. musikal. Ztg. lieferte, lebte er als Dr. jur. und Oberjustizrath in Bamberg. K.

Liebhaber, s. Dilettant. Gewöhnlich gebraucht man in der Musik die beiden Ausdrücke Liebhaber und Dilettant als gleichbedeutend. Genau genommen aber muß ein Unterschied darunter ge-

macht werden. Liebhaber der Kunst kann Jeder seyn, ohne dieselbe zugleich auszuüben, oder auch nur einige Kenntniß in ihr zu besitzen, denn lieb haben (wovon doch das Wort Liebhaber hergeleitet ist) kann man Alles, ohne es genau zu kennen oder zu verstehen; aber der Dilettant ist zugleich auch Ausüber der Kunst, wenn auch nur zu seinem Vergnügen und in einem noch so geringen Grade von Fertigkeit. Der musikal. Liebhaber hat Freude an Musik, hört sie gern, und ist für ihren Ausdruck empfänglich; der musikal. Dilettant aber beschäftigt sich auch damit zu seinem Vergnügen, spielt selbst das eine oder andere Instrument, oder auch mehrere zugleich, singt rc., versteht auch wohl Etwas von ihrer Theorie oder besitzt doch, wenn er vielleicht gar keine eigentlichen Kunstkenntnisse hat, sey es nun durch natürliche Anlage oder in Folge einer vorzüglichen Geistesbildung, ein so feines Gefühl, daß er das Schöne der musikalischen Produkte bei ihrer Aufführung oder Darstellung erkennt und empfindet, und daher auch wohl ein gesundes Urtheil darüber fällen kann. In diesem Sinne, mit dem Begriffe von einem eigentlichen Dilettanten, ist denn auch von dem Liebhaber gegenüber von dem eigentlichen Kenner oder Künstler die Rede. Mit diesen verglichen ist er nicht jener Liebhaber im allgemeinen Sinne des Worts, sondern der eigentliche Dilettant, und daher kommt es, daß beide Ausdrücke in der Musik gern mit einander verwechselt oder eigentlich gleichbedeutend gebraucht werden. Man sehe die Art. Kenner, Kritik und Kunst.

Liebhaber-Concert, ein von Dilettanten (s. d.) veranstaltetes Concert, entweder nun blos zu deren Uebung und Vergnügen, oder auch zu einem wohlthätigen Zwecke, ohne selbst einen Ertrag davon zu beabsichtigen. Ist dieses der Fall, wird das Concert um des Gewinnstes willen veranstaltet, ausgenommen solchen bis auf die Summe berechnet, die vielleicht die Veranstaltung selbst als Kosten verursacht (aber auch diese sollten eigentlich die Mitspielenden selbst tragen), so hört es auf ein Dilettanten- oder Liebhaber-Concert zu seyn. a.

Liebhaber-Verein, s. Musikverein.

Liebich, 1) Gottfried Siegmund, geb. zu Frankenberg in Meißen am 22. Juli 1672, war der Sohn des dortigen Cantors, der ihn auch zuerst und gründlich in der Musik unterrichtete. Doch sollte er sich nicht dieser sondern den Wissenschaften widmen, und ward zu dem Zwecke auf die Schule zu Bautzen geschickt, von wo aus er dann später die Universität Jena bezog, um Medicin zu studiren. Im Besitz einer herrlichen Tenorstimme und auch wirklich kunstgeübter Sänger nahm er hier an allen musikalischen Aufführungen Theil, und dadurch wurde er zu dem Entschlusse gebracht, daß er schon nach einem Jahre Jena wieder verließ und sich nach Dresden begab, um hier ganz der Musik leben zu können. Seinen Unterhalt verdiente er sich durch Unterricht darin. Endlich ward er 1695, um seines schönen Gesanges willen nach Schlaitz im Voigtlande berufen und hier vor der Hand als Gräfl. Reuß-Plauenscher Geheimer Cammerschreiber angestellt, bis das Capelldirectorat vacant und er in dasselbe eingesetzt wurde. Er starb dort am 1. Juni 1727, auch manche gute Compositionen hinterlassend, wie z. B. einen Jahrgang über die Evangelien für 1 Stimme, 2 Viol., 2 Violen und Baß; und einen andern Jahrgang für 4 Singstimmen mit verschiedenen Instrumenten. — Ein anderer — 2) Traugott Ehrenfried L., der Sohn des bekannten geistlichen Liederdichters dieses Namens, war Cantor und Schullehrer in Fischbach, hatte aber frü-

der Theologie studirt, und starb am 28. April 1798, funfzig Jahre alt. — 3) Johann Gottlieb L., geb. 1729, war seit 1751 Cantor und Schulcollege an der evangelischen Kirche in Jauer, feierte am 15. Febr. 1801 sein 50jähriges Amtsjubiläum, resignirte darauf 1804 und starb endlich am 7. Oct. 1805. — 4) Johann Carl L. (den wir zur Vermeidung von Verwechselungen anführen), geb. 1773 zu Mainz, war der berühmte Schauspieler, der als Director der ständischen Bühne 1816 zu Prag starb. — 5) Ein jetzt noch lebender Liebich ist Geigeninstrumentenmacher in Breslau. Besonders im Repariren und Apretiren der Violinen und Violen soll er eine große Geschicklichkeit besitzen. Lwe.

Lieblich, ein Beiwort, das den zarten Charakter einer Orgelstimme bezeichnen soll. Die mit diesem Beiworte versehenen Stimmen suche man unter ihren Hauptnamen. Z. B. Lieblichquinte s. Quinte.

Lieblich-Gedact, s. Bordun.

Lieblich-Hautbois, s. Hautbois d'amour.

Liebmann, Madame Helene, geborne Riese, ausgezeichnete Musikliebhaberin, Virtuosin auf dem Pianoforte und Tonsetzerin der neuesten Zeit. Sie ist in Berlin ums Jahr 1796 geboren und die Tochter eines dasigen angesehenen Hauses, genoß in der Musik, hauptsächlich auf dem Claviere, den gediegenen Unterricht des wackern Musiklehrers Lauska, und ließ sich schon 1806 als 10jähriges Mädchen in einem öffentlichen Concerte zu Berlin hören, wobei man besonders ihre ungemeine Fertigkeit bewunderte. Ums Jahr 1814 vermählte sie sich mit einem Herrn Liebmann, mit dem sie im Jahre 1816 von Berlin nach London reiste, wo sie sich wahrscheinlich noch jetzt befindet. Als Componistin besitzt sie das schätzbare Talent, sich leicht in Noten auszudrücken, und dies, verbunden mit Lebhaftigkeit und Gefälligkeit im Ausdrucke, Gewandtheit in Mancherlei, besonders laufenden oder sonst rauschenden Passagen, und was von einem fertigen, im gewissen Sinne brillanten Spiele auch auf Composition einfließt, verschaffte ihren Musikstücken viele Freunde und noch mehr Freundinnen unter geschickten Musikliebhabern und Liebhaberinnen. Gestochen sind davon bis jetzt: Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell; 2 Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell; 2 Sonaten für Pianoforte und Violine; 1 Sonate für Pianoforte und Violoncell; 5 Sonaten für Clavier oder Pianoforte; eine Fantasie und 3 Parthien Variationen für Clavier oder Pianoforte, u. 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. v. Wzrd.

Lied, franz. Chanson, ital. Canzone und Canzonetta. Den eigentlichen inneren und äußeren Charakter eines Liedes genügend zu bezeichnen, ist in der That sehr schwer, ja fast ganz unmöglich, und hauptsächlich wegen des bisherigen sehr unbestimmten Gebrauchs des Wortes Lied als Namen einer eigenen Dichtungs- und Compositionsart. Um jedoch für das musikal. Gewand, die Composition des Liedes, einen nur einigermaßen bestimmten Maaßstab aufzustellen, ist es nothwendig, seinen inneren, poetischen Charakter zuvor zu untersuchen, da Beides, Musik und Dichtung, hier so in und mit einander verschmolzen ist, wie fast bei keiner anderen namhaften Vocalmusik, und aus dem Charakter dieser die ganze Gestaltung jener gewissermaßen als eine unabweisliche Folge hervorgeht. Demnach denn von dieser Seite zunächst betrachtet, ist das Lied eine lyrische Dichtungsart, deren Charakter auf der Darstellung nur eines Gefühls beruht, welches die Seele sanft bewegt. Das subjectiv wahrgenommene Gefühl wird in der ästhetischen Form objectivisirt und wirkt daher unmittelbar

wieder auf das Gefühl und nur mittelbar (durch dieses) auf das Vorstellungs- und Begehrungsvermögen. Dadurch daß im L. das Gefühl mit sich selbst im Ebenmaaße steht, unterscheidet es sich gerade auch von allen anderen Dichtungsarten und namentlich von der Ode. Sein Ton ist an sich der Ton reiner Freude, der Beruhigung und der Hoffnung, der angeregt wird durch die Beziehung des Gefühls auf ein ersehntes Gut, oder ein Gut, dessen Besitz und Genuß man feiert, oder das der Fantasie überhaupt lebhaft vorschwebt. Deshalb ist denn auch seine Form sangbarer als irgend einer andern Dichtung, denn sie ist einförmiger in Beobachtung der Abschnitte, weniger verschlungen in der Zeit, hat mehr Vollendung der Gedanken in jeder Strophe, ein leichtes, fließendes Sylbenmaaß, und ist entblößt von allem Kühnen, Prachtvollen, Erhabenen, wie wir es z. B. in der Ode finden. Es ist stets in gleiche Verse und Strophen abgetheilt, so daß es nach ein und derselben Melodie gesungen werden kann. Und nach alle dem richtet sich natürlich auch die Composition des Liedes: sie ist lyrisch (s. d.), hat dieselbe Ruhe, dieselbe Einfachheit, kurze Ab- und Einschnitte, und einen alle diesem entsprechenden geringen Tonumfang, in welchem zumal die Intervalle leicht zu treffen seyn müssen, wie der Sinn der Worte leicht verstanden. Dies genau zu treffen, in dem Einen nicht zu Viel, und in dem Andern nicht zu Wenig zu geben, ist aber schwer. Es scheint leicht, aber gerade wenn die Composition eines Liedes leicht vollbracht zu seyn scheint, ist sie schwer gewesen, denn sie hat die rechte Gränze gehalten, in der zu schaffen, weil sie so sehr eng ist, nur das Genie die Kraft hat. Ein ächtes, ein gelungenes Lied halten wir unsrer Seits für ein großes Kunstwerk, und es waren von jeher auch nur große Geister, hehre Genie's, die wahre Lieder schufen. Kenntniß der Harmonie, des Kontrapunkts in allen seinen künstlichen Formen, reichen da nicht aus, ja erscheinen selbst entbehrlich. Von ihren gewaltigen Tonverbindungen, der Masse ihres Materials, weiß das Lied nichts, das einfach, nur aus wenig Tönen geschaffen und um nur ein einziges Hauptgefühl sich bewegend, dennoch tief ergreift und oft mächtiger wirkt als die kunstreichste Fuge, die pomphafteste Sinfonie. Man denke z. B. doch nur an die mannigfachen Volkslieder und ihre historisch erwiesenen oft wunderbaren Wirkungen. Und dazu gehört eben das und hauptsächlich das Genie, das den wahren Künstler macht und in der Begeisterung sich offenbart. Harder, Lehmann, Blume, Keller, Schubert, Seckendorf, Curschmann, Lenz, Bank u. A. — tiefe harmonische Kenntnisse und Gewandtheiten, mit der sie beherrschten des ein- und vielfachen Kontrapunkts oft wunderbar sich gestaltenden Formen waren und sind ihnen fremd; aber Lieder haben sie geschaffen, einfache liebliche Lieder, die wiederklingen in aller Menschen reinfühlenden Brust, bis wohin aber, auch die kunst- und harmoniereichste Fuge oder dergl. selten bringt. Jedoch auch unter unseren Harmonikern finden wir treffliche Liedercomponisten: Reichhardt, Schulz, Himmel, Reissiger, Methfessel, Lindpaintner, Zelter, Andre, Dalberg, Mozart, Beethoven, Weber, Kreutzer u. A. — sie stehen den genialen Liederdichtern Opitz, Flemming, P. Gerhard, Gellert, Hagedorn, Bürger, Holtey, Göthe, Schiller, Schlegel, Tiek, Novalis, Tiedge, Kind, Mahlmann, Uhland, Hebel würdig zur Seite, und haben sich schon durch ihre herrlichen, ächten Liederschöpfungen unsterblich gemacht. — Jener enge Kreis, in dem das Lied, als Ausdruck einer einzigen Empfindung, sich bewegt, und der eine größere Mannigfaltigkeit in der Darstellung nothwendig ausschließt, hat nun zu verschiedenen Arten und daher auch Stylen desselben Veranlassung

gegeben, die mit der Verschiedenheit unserer Bedürfnisse ziemlich in gleichem Verhältnisse stehen. Der Mensch in seiner frühesten Einfachheit hatte nur für Nahrung und Sicherheit zu sorgen, daher denn auch seinem Hymnus, in welchem er Gott anrief, die Jagd- und Kampflieder seine nächsten und einzigen Gesänge waren. Wir finden noch ganze Nationen, die nur solche Lieder besitzen, wie denn selbst der Antropophag seinen Feind unterm Gesange röstet und verzehrt. Der sanfte Hymnus gebildeter Nationen, des Christen heiliger Choralgesang sah sich später an der Seite des Minneliedes, des Meistergesanges, der von bürgerlicher Ordnung spricht, und bald nachher im Besitz von Liedern jedes Standes und Alters, so daß ein gesammtes Trachten nach irdischer und himmlischer Glückseligkeit im Gesange ausgesprochen werden konnte. All' dies Bestreben der Dicht- und Tonkunst jedoch war bis zum 18ten Jahrhunderte in ein allzu volksthümliches Gewand gehüllt, als daß es der immer höher steigenden Cultur derselben noch hätte genügen können, und so erschienen denn seit Anfang der genannten Zeit, neben den trefflichsten Volksdichtern auch solche, die sich einer höheren Poesie widmeten, und ihnen folgten die Tonsetzer von Stufe zu Stufe: bald sahen wir uns im Besitze von Liedern auch höherer Tendenz, höherer Würde in jedem Fache. Und vorzüglich sind es wir Deutschen, die einen überschwenglichen Reichthum von trefflichen Liedern aller Art besitzen. Geben wir auch zu, daß die Tonsetzer des Südens, Frankreichs, Italiens und Spaniens, viele liebliche, zarte Lieder schufen, und haben wirklich auch schon manche Chansons, Canzonette, Bolero's und der Fandango uns innig angesprochen, so ist ihre Sphäre doch zu beschränkt, und, den franz. Chanson allenfalls ausgenommen, der hinsichtlich seiner Mannigfaltigkeit unserm deutschen Liede zunächst steht, nur Liebe ihr hauptsächlichster Inhalt. Kosciusko's berauschendes Freiheitslied hat auch bei uns seine Wirkung nicht verfehlt; aber im heimischen Garten können wir neben Früchten dieser Art noch tausend andere pflücken, die anderen Nationen bis zur Stunde noch ein frommer Wunsch blieben. Vom russischen Volksliede wird viel geredet, aber wir Deutsche, die doch sonst so gern das Fremde unter uns aufnehmen, und den Schweizer-Kuhreigen z. B. so bald nachahmten, konnten uns doch noch nicht damit befreunden. So herrscht denn nirgends so mächtig und in so verschiedenen Gestalten und Formen das Lied als eben in Deutschland, und höchstens in England. Der Grund davon liegt offenbar in der Sache selbst: keine Nation ist so sehr für das rein Gemüthliche gestimmt, das im Liede sich ausspricht, als eben die deutsche. Der Franzose will Witz und Satyre, und sein Chanson ist daher auch bei Weitem nicht unser Lied. Im Allgemeinen theilen wir dasselbe ein: in ein geistliches und ein weltliches oder profanes. Reden wir von beiden Classen insbesondere. — I. Geistliches Lied ist ein solches, welches zur Erweckung religiöser Gefühle bestimmt ist. Es braucht deshalb noch kein eigentlicher Choral (s. d.) zu seyn. Wie das Lied überhaupt, von dem wir oben sprachen, so soll auch das geistliche gesungen werden, und es erheischt deshalb nicht blos gewisse besondere Einrichtungen in der Form, sondern auch eine bestimmte Melodie, darnach es vorgetragen werden kann. Die Wirkung des geistlichen Liedes hängt also ab von der Schönheit seiner Poesie sowohl als seiner Gesangsweise. Welche Macht aber Poesie im Gesange auf das menschliche Gemüth auszuüben vermag, ist zur Genüge bekannt. Luther hat es am besten bewiesen. Wie sehr wäre daher zu wünschen, wenn Dichter und mit ihnen befreundete Tonsetzer es sich angelegen seyn ließen, geistliche Gesänge zu verfertigen und

unter das Volk zu bringen; denn obgleich wir eine Menge von trefflichen geistlichen Liedern besitzen, so ist unserm Bedürfnisse darin doch noch lange nicht abgeholfen. Oder wie käme es, daß wir nur so selten frommen Gesang außer der Kirche vernehmen? Wäre vielleicht blos die Indolenz des Zeitalters daran Schuld? Wir würden uns an uns selbst versündigen, wollten wir solches behaupten. Sicher liegt der Grund von jener unbestrittenen Erscheinung hauptsächlich nur darin, daß es der wahrhaft, so zu sagen volksmündigen geistlichen Lieder viel zu wenige giebt. Dem abzuhelfen muß freilich neben der eigentlichen Lieder- u. ihrer Melodienschöpfung auch dafür gesorgt werden, daß das Volk sich an ihr Singen gewöhnt. Und das geschieht am sichersten durch die Schule; und daß die Melodie selbst nicht wie ein Choral, sondern ganz liederförmig beschaffen ist, denn der Choral, der allerdings das wichtigste unter den geistlichen Liedern ist, gehört in die Kirche, und der Handwerker z. B. will bei seiner Arbeit nicht einen Choral, sondern ein Lied singen, wenn auch in ernster, doch in gefälliger, der frohen Stimmung entsprechender Weise. Vor Alters wußte man die Macht des Liedes auch in religiöser Beziehung mehr zu würdigen. Schon Paulus empfahl es angelegentlichst (s. Kol. 3, 16 u. a.), und die späteren Kirchendiener folgten treulich seinem Beispiele. Der Orient so wie der Occident hatte seine geistlichen Dichter und Componisten aufzuweisen: Ambrosius z. B., Hilarius u. A. In den Jahrhunderten der Barbarei aber, wo ein großer Stillstand in Kunst und Wissenschaft überhaupt eintrat, verstummten auch die geistlichen Sänger und ließen sich nicht eher vernehmen, als bis das Licht der Cultur dem Abendlande wieder aufgegangen war und sich von Süden aus auch über den Norden von Europa verbreitete. Nun erst entwickelte sich die geistliche Poesie und Musik auch auf deutschem Boden, und bald erklangen Gesänge in der Muttersprache hie und da selbst in den Gotteshäusern. Doch waren es noch immer nur schwache Töne, die bis im 16ten Jahrhunderte durch die Reformatoren einen kräftigeren Impuls erhielten. Luther vornehmlich erwarb sich um die Beförderung des geistlichen Gesanges ein großes Verdienst. Man vgl. d. Art. Gesangbuch. Und seitdem kam er immer mehr und mehr in Aufnahme. Wer nur einigermaßen etwas Tüchtiges leisten konnte, setzte eine Ehre darin, auch gute geistliche Lieder zu componiren; aber leider sind die meisten eigentlichen Lieder von diesen Dichtungen nicht ins öffentliche Leben gekommen. Die Katholiken in der That besitzen noch mehr eigentliche geistliche Lieder als die Protestanten, bei denen sich dieselben zu leicht und gewöhniglich in den wirklichen Choral umgestalten, der doch unterschieden werden muß von dem lyrischen Charakter eines Liedes. In G. W. Finks „häuslichen Andachten", um ein neueres Beispiel anzuführen, finden sich Muster, wie das wahre geistliche Lied beschaffen seyn muß. — II. Das profane oder weltliche Lied ist die Darstellung eines bestimmten, durch die Zustände und Vorgänge des wirklichen Lebens oder durch die Erscheinungen in der Natur angeregten Gefühls. Deshalb sind denn auch, ganz im Gegensatze zu dem nur einseitigen geistlichen Liede, seine Arten und gewissermaßen Style verschieden und vielfach, weil es der Zustände, Vorgänge und Naturscenen, welche aufregen können, gar mancherlei giebt. Es erscheint 1) als leidenschaftliches L., das Empfindungen der Liebe, Freundschaft, Zärtlichkeit oder einen sanften Schmerz ausdrückt. In musikalischer Beziehung ist diese Art unstreitig die zahlreichste und auch beliebteste. Schubert indeß ist wohl der einzige Componist, der wahre Meisterwerke darin geliefert hat. Sein „Wandrer" wenigstens steht

ihm an. 2) als Nationallied, das besonders Liebe zum Vaterlande aufregen soll, und daher neben einem ernsten Tone und kühnen Rhythmus durchaus auch ganz national, einfach kräftig seyn muß. Dahin gehören als vorzüglich gelungen Körners „Leyer und Schwerd" von Weber, Kellers „Lied von der Feldflasche", und mehrere in Methfessels „Commersbuche." 3) als Volkslied, das Aufforderung zu allgemeinen menschlichen Pflichten enthält, wie zu den besonderen Pflichten gewisser Stände, oder die Freuden gewisser Stände und Lebensarten besingt, wie Fischerlied, Spinnerlied, Jägerlied, Wiegenlied u. s. w. Auch das Soldaten- oder Kriegslied gehört in diese Cathegorie. Die Wichtigkeit und in jeder Beziehung, namentlich aber in der künstlerischen, hohe Bedeutung dieser Art Lieder, machen es nothwendig, daß wir ihnen noch besonders unsere Aufmerksamkeit widmen in dem Art. Volkslied, wo denn auch noch Einiges über Nationallied und das folgende zu sagen seyn wird. Und 4) als scherzhaftes L., das noch verwandt ist mit dem Volksliede, und dessen sich Mehrere bei gemeinschaftlichem Genusse erfreuen sollen. Die gewöhnlichsten von dieser Gattung sind die Trinklieder, deren schönste wir ebenfalls in dem schon angeführten Commersbuche von Methfessel finden. — Daß das profane Lied älter ist als das geistliche kann nicht auffallen, schon um seiner verschiedenen Zweige willen. Bei allen Völkern beinahe finden wir es schon in den ersten Entwickelungsperioden des menschlichen Geistes, und gewöhnlich verbunden mit Musik und Tanz. So besonders die Nationallieder. Der Orient kennt diesen Ausdruck lebendiger Gefühle eben so wie der Occident, und selbst das wildeste unter den wilden Völkern entbehrt sein Lied nicht, mit dem es sich heiter stimmt, und in dessen Tönen es sein ganzes rohes Herz ausgießt. Vergl. nur den Art. Eskimo. — Die Composition eines Liedes richtet sich natürlich, worauf wir schon im Eingange zu diesem Aufsatze hindeuteten, genau nach der Stimmung der Poesie, und muß, soll es gelungen seyn, ganz mit derselben verschmelzen, so daß es nicht möglich ist, eine andere Melodie, von gleichem Werthe auf denselben Text zu erfinden. Keine Composition bedarf so vieler Bestimmtheit des Ausdrucks als das kleine einfache Lied (s. Bestimmtheit). Daher jenes Schwere, jene hohe Kunst in der wirklichen Liedercomposition. Dabei muß das Lied, diese seine Melodie, auch leicht sangbar, höchst faßlich und von keinem großen Umfange seyn. Schreiber dieses, der wohl weiß, wie ein Lied beschaffen seyn muß und unendlich viele herrliche Lieder kennt und sie gern singt, hat selbst mehrere gesetzt, aber er gesteht aufrichtig, daß er ein einziges nur von allen für gelungen auszugeben wagt. Tiefes, herzinniges Empfinden des Textes ist erstes Erforderniß zum Schaffen guter Liedermelodien. — Ueber den Vortrag und noch manches Weitere des Liedes s. Vocalmusik. — In neuerer Zeit sind besonders die 4stimmigen Lieder, und vor allen die 4männerstimmigen, sehr beliebt geworden. Sicher haben die immer zahlreicher gewordenen Liedertafeln (s. d.) Vieles dazu beigetragen. — Mit dem Worte Lied bezeichnet man auch wohl den melodischen Gesang der Vögel. — Vergl. nun endlich noch die Artikel Liederbuch und Liederkunst. G. und N.

Liederbuch, eine Sammlung von Liedern, besonders zu einem bestimmten Zwecke, oder von Liedern von übereinstimmendem Charakter. Solcher Sammlungen (Liederbücher) giebt es denn, in beiderlei Gestalten, eine Menge, theils unter dem einfachen Titel „Lieder" oder „Sammlung von Liedern", theils unter dem wirklichen Namen „Liederbuch". Diesen letztern pflegen jedoch hauptsächlich nur die zum Schulgebrauche bestimmten

oder Volks-Liedersammlungen zu führen. Ueberhaupt sind die meisten solcher Sammlungen, wie sie nun auch heißen mögen, nur für einen engeren Kreis bestimmt, in welchem sie aber um so allgemeiner und gewöhnlich auch in mancherlei erneuerten Abdrücken verbreitet sind. Namentlich gilt dies von den kirchlichen und geistlichen Liedern, deren Sammlung gebräuchlicher Gesangbuch heißt (man sehe daher dies.). Andere Lieder dienen zum Gebrauche bei Mahlen und in traulich-fröhlichen Zirkeln, wie z. B. die Freimauerischen Liedersammlungen und die der Studenten, welche letztere unter allerhand Namen cursiren, am gewöhnlichsten „Commersbuch." Unter den Schul-Liederbüchern hat sich besonders das von Hoppenstedt weit verbreitet. Viele Auflagen sind davon nothwendig geworden. Ob die in einem Liederbuche enthaltenen Lieder (andere Gesänge gehören nicht in ein Liederbuch) zugleich von ihren in Noten verzeichneten Melodien begleitet seyn müssen, hängt ab von dem Zwecke, für welchen ein solches Buch bestimmt ist. Indeß können wir uns keinen Fall denken, in welchem es nicht — wenn auch nicht gerade nothwendig, doch höchst nützlich wäre. Die Gesangbücher sind am häufigsten ohne Melodien; allein das Nützliche des Gegentheils hat man in neueren Zeiten schon so oft und tief empfunden, so daß man längst auch hie u. da angefangen hat, den Texten auch die Melodien zuzufügen. Eben so ist es mit den Volksliederbüchern, und enthält auch Hoppenstedts dieserartiges gutes Buch nicht neben dem Texte selbst die Melodien, so sind diese doch auch in einer besonderen Sammlung erschienen für den, der Noten kennt und gebrauchen kann, was wiederum eine sehr zweckmäßige Einrichtung genannt werden muß. Mehr unter Lied.

Lieder-Composition und Componisten, s. d. vorhergeh. Art. Lied.

Liederkranz, s. Liedertafel. — Auch im Sinne von Liederbuch, einer Sammlung von Liedern, haben einige Lieder-Componisten schon das Wort Liederkranz gebraucht, nämlich allegorisch als ein Kranz von Liedern.

Liederkunst. Erst durch Nägeli's mancherlei Schriften über Gesangskunst ist dieses Wort in die musikalische Sprache gekommen und gewissermaßen zu einem technischen Kunstausdrucke erhoben worden. Man versteht darunter die Kunst des Liedes überhaupt, also nicht die Singekunst im Allgemeinen, sondern die Kunst des Liedes überhaupt, d. h. die Kunst, ein Lied zu dichten, zu componiren, vorzutragen rc., kurz der Inbegriff alles dessen, was zu einem Liede als Kunsterzeugniß gehört, in allen seinen verschiedenen Gattungen und Formen, und worüber denn hier weiter die Rede ist unter dem Art. Lied. In dem eigens Liederkunst betitelten Aufsatze von Nägeli in der Leipz. allgem. musikal. Ztg. vom Jahre 1817 pag. 761 ff. scheint derselbe zwar den Begriff noch weiter auszudehnen und wirklich Alles darunter zu begreifen, was wir Gesangskunst, die Kunst zu singen, nennen; doch widerstrebt das der Bedeutung der ersten Hälfte des aus Lied und Kunst zusammengesetzten Wortes, denn nicht Alles, was wir singen und was gesungen werden kann, ist ein Lied. Indeß hat diese individuelle Schreib- und Redeart, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, keinen Einfluß auf den allgemeinen Gebrauch.

Lied der Lieder, das hohe Lied Salomonis, s. Canticum.

Liedersammlung, s. Liederbuch.

Liederspiel, eine Gattung des Schauspiels mit Gesang, die sich von der Operette hauptsächlich dadurch unterscheidet, daß alle darin ver-

webten Gesangsstücke blos aus Liedern bestehen, die entweder dem Publikum schon bekannt sind oder auch von den Tonsetzern, wenigstens in der Form von Liedern (s. Lied), neu bearbeitet werden, und welche sämmtlich mit einer dem Liede angemessenen einfachen Instrumentalbegleitung versehen sind. Daher erscheint denn das Liederspiel eigentlich auch als eine Nachahmung des französischen Vaudevilles; wir möchten es das deutsche Vaudeville nennen. Reichardt war der Erste, der im Jahre 1800 mit dem Liederspiele „Liebe und Treue" in Berlin einen Versuch mit dieser Art dramatischer Composition machte, und ihr auch den Namen gab *). Interessant ist seine Erzählung (s. Leipz. allgem. musikal. Ztg. 1800 Nr. 43), wie er auf die Idee einer solchen neuen Schöpfung kam. Das immer weitere Umsichgreifen des Ungeschmacks des großen Publikums an der sog. brillanten Setzart in der Oper, und die immer halsbrechender werdenden Schwierigkeiten der Sänger hatten ihn schon längst mit Schmerz erfüllt u. zum Nachdenken über Mittel gebracht, durch welche jener vielleicht wieder geedelt und diese zu rührender, unstreitig tiefer wirkender Einfachheit zurückgeführt werden könnten. In Paris sah er das Vaudeville, und ergötzte sich an dessen oft köstlichem Witz und Satyre. Dieses Vaudeville aber in seiner eigentlichen Gestalt zu dem Zwecke auf deutschen Boden zu verpflanzen, schien ihm unmöglich, da es uns Deutschen zu sehr an witzigen und satyrischen Liedern fehlt, die allgemein gesungen und sentirt werden, und Witz und Satyre sind die Seele des Vaudevilles. Dazu glaubte er nicht Sinn und Geschmack genug im großen deutschen Publikum für dergl. Gesangsstücke zu finden, das sich mehr an Liebes- und Trinkliedern ergötzt, und so schuf er denn jenes kleine sentimentale Stück „Liebe und Treue", und nannte es Liederspiel, weil Lied und nichts als Lied den musikal. Inhalt desselben ausmachte, und der Erfolg seiner Arbeit war außerordentlich. Himmel und Herkloz waren die Nächsten, welche Reichardts Idee auffaßten und auch in einem neuen Liederspiele zu verwirklichen suchten. Himmel brachte darin seine schönsten Lieder, als „Hebe", „Bester Jüngling" und sein bekanntes Punschlied, und sie thaten ebenfalls große Wirkung. Darauf setzte Reichardt wieder in gleicher Art und mit gleichem Glücke das Göthesche Singspiel „Jery und Bätely", und nun folgten immer mehrere, selbst von den gepriesensten unserer großen Operncomponisten seinem Beispiele. Doch konnte sich bei späterer, schneller und eigenthümlicher Ausbildung der deutschen Oper diese Gattung der dramatischen Musik nicht auf dem Repertoire erhalten, nur Himmels „Fanchon", welche ebenfalls zu dieser Gattung gehört, obgleich sie eigentlich mehr schon an die Operette streift, konnte sich sowohl durch interessante Situation des Stücks als durch seine vortrefflichen Lieder in der Gunst des Publikums erhalten. Uebrigens müssen wir zugestehen, daß Reichardt durch diese seine neue Schöpfung, den derselben vorgesteckten und oben näher bezeichneten Zweck, wenn auch nicht ganz, doch zum großen Theile erreichte. Das Liederspiel, wie es war und nach Reichhardts Idee seyn sollte, hat in der That dem unkünstlerischen Wesen, das man, in alberner Ueberbietung der italienischen Manier, auch in Deutschland mit und in der großen Oper zu treiben anfing, mächtigen Einhalt gethan; und wenn in neuester Zeit dieses Unwesen wieder

*) Giacomo Tritto's „Le Trame spiritose," welche 1792 zu Neapel neu aufgeführt wurden, sind zwar auch eigentlich nichts anders als ein Liederspiel; aber T. nannte sie „Oper", und das Liederspiel als wirklich musikalisches Kunstwerk bleibt demnach immer Reichardts und eine deutsche Erfindung.

immer mehr um sich zu greifen anfängt, und das französische Vaudeville, welches eine leidige Uebersetzungswuth aufs deutsche Theater verpflanzte, nicht im Stande ist, sich demselben in den Weg zu werfen, ja — wenige Werke der Art, wie Angelys „Sieben Mädchen in Uniform", Blume's „Schiffscapitain" und „Bär und Bassa" ausgenommen — in mancher Beziehung es eigentlich noch mehr befördert, so werden doch Operetten, wie Lindpaintner's „Gewalt des Liedes", die offenbar entstanden sind aus jenem eigentlichen Liederspiele und gewissermaßen als eine in und durch die Kunst veredelte, höhere Gattung desselben erscheinen, immer noch das deutsche Wohlgefallen an ächt deutschem, einfach aber rührendem und tief ergreifendem Gesange, und den darin vorherrschenden gemüthlichen Charakter zu erhalten, — das wahre Lied, wie es ein Kunstwerk ist erster Art, in seiner ganzen Kraft und hohen Bedeutung zu erhalten wissen. Vergl. über das Weitere die Art. Oper und Singspiel. Dr. Sch.

Liedertafel. Unter diesem Namen sind in neuerer Zeit viele musikalische Männer-Vereine, oder besser Männer-Singvereine äußerst beliebt, ja sogar berühmt geworden. Uebrigens würde man sich sehr täuschen, wollte man dieselben auch mit dem Namen einer neuen Erfindung beehren. Wollten wir auch die Meister- und Minnesängergesellschaften, die im Grunde doch nichts Anderes waren als solche musikal. Männervereine, und durch welche sich unser Vaterland einst so sehr auszeichnete, hier nicht erwähnen, so lassen sich außer jenen Verbindungen immer noch weit frühere dieser Art auffinden. G. W. Fink hat in seiner Leipz. musikal. Ztg. 1832 Nr. 43 ein merkwürdiges Beispiel solcher Gesellschaften bekannt gemacht, wenn er von einem Männervereine zu Greiffenberg in Hinterpommern berichtet, der schon 1673 blühete. Er bestand aus 16 angesehenen Mitgliedern des gebildeten Standes, aus Bürgerlichen und Adeligen, Geistlichen und Weltlichen, welche die Liebe zur Dichtkunst und zur Musik vereinigt hatte. Man dichtete und componirte sich seine Lieder selbst und sang sie dann in freundschaftlichen Zusammenkünften. Auch ist von dieser klingenden und singenden Gesellschaft ein Liederwerk in 4 Foliobänden zu Altstettin 1673—75 herausgegeben worden, welches den Titel führt: „Greiffenbergische Psalter- und Harfenlust wider allerlei Unlust, welche unter Gottes mächtigem Schutze und churfürstlich brandenburgischem Gnadenschatten von der daselbst Gott singenden Gesellschaft in vertraulichen Zusammenkünften durch zweier Gesellschafter, Johann Müllers Geistliche Lieder und Thomas Hoppen neue Melodien, zu sonderbaren Gemüthsergötzungen ordentlich angestellt wird und bewährt erfunden worden ist." Der Merkwürdigkeit wegen führen wir den Titel vollständig auf. Der Dichter war Landrath und Bürgermeister zu Greiffenberg, und der Componist starb als Pastor und Consistorialrath zu Kolberg 1703. Die eigentlichen Haupteinrichtungen dieser alten Gesellschaft werden in den neueren Instituten der Liedertafeln sicher in derselben Art völlig wieder aufleben, nur daß in neueren Zeiten nicht mehr wie in jenen Tagen hauptsächlich Gott gesungen wird, sondern man weltlicher geworden ist, was wir übrigens nicht als einen Tadel bemerken. Das viele und zu viele Geistliche schadet oft der Sache der Religion mehr als das zu viele Weltliche. Auch würde man sich sehr irren, wollte man meinen, daß in jenen Zeiten alles Fröhliche und Weltliche verbannt gewesen wäre, oder es werde in unseren neuen Liedertafeln gar nichts Ernstes und Heiliges mehr gesungen. Wir haben Liedertafeln kennen gelernt, deren Mitglieder ein ordentliches Sehnen haben nach Ernstem und wahrhaft Heiligem (wahrscheinlich eben um des zu vielen Fröhlichen und Weltlichen willen). Der Hauptunterschied

zwischen den älteren und neueren Vereinen besteht nur darin, daß nach der Richtung jener Tage die ersten das Fromme, die letzten das Lebensfrohe zum Vorherrschenden machten, was eine nothwendige Folge werden mußte von den meist, und in neuester Zeit besonders, gewissermaßen als Regel hinzugefügten Abendessen. Diese mit munteren Gesängen veredelten Abendtafeln sind in der That der Hauptunterschied zwischen dem Ehedem und Jetzt, wenn wir den durch den Fortgang der Kunstcultur gebotenen Unterschied zwischen den Liedern unserer heutigen und denen der alten Componisten ausnehmen. Und sie mögen denn den Gesellschaften auch vornehmlich den Namen Liedertafeln (eine Tafel, ein Essen, wobei vornehmlich Lieder gesungen werden) gegeben haben. Denn was wir sonst in den Einrichtungen z. B. der genannten Greiffenbergischen Gesellschaft fanden, finden wir auch in unseren Liedertafel-Gesellschaften in genauester Uebereinstimmung wieder: Männer vereinigen sich zu gemeinschaftlichem Gesange. Daß aber auch die Freuden der Tafel dabei keine neue Erfindung sind, ist gewiß, wenn uns auch namentlich von den Griechen nicht bekannt wäre, daß sie es für eine nothwendige Bildung hielten, bei ihren Schmausereien die herumgehende Zither anzunehmen, um ihre Gesänge durch den Klang derselben zu unterstützen. Hätten sie harmonischen, d. h. mehrstimmigen Gesang gekannt, sie würden sicher auch wie wir mehrstimmig gesungen haben. Diesen einzigen Vorzug schöner vielstimmiger Harmonie haben wir der neueren Zeit und den Segnungen des Kirchlichen zu verdanken. Aus den ersten Zeiten solcher harmonischen Gesangskunst sind uns zwar nur Stücke für die natürlichen vier Stimmen und ähnliche übrig geblieben; dennoch sind auch vierstimmige Männergesänge älter als Mancher zu glauben scheint. Daß sie hingegen in der neuesten Zeit und vorzüglich eben durch die Liedertafeln weit verbreiteter sind und in größeren Massen erklingen, ergiebt sich ohne Weiteres von selbst. — Die meisten unserer Liedertafeln haben ihren eigenen Musikdirector, der aus ihrer Mitte gewählt wird. Bei einigen wechselt diese Würde, bei anderen steht sie fest. Auch darin war der Greiffenbergische Männerverein vorangegangen; auch er hatte seinen bestimmten Musikdirector in der Person eines jungen Theologen, Namens Benedict Listecus. In der ersten neuen Liedertafel zu Berlin übernahm der Stifter derselben, Professor Zelter, den Vorsitz und das Amt eines Directors. Im Winter 1809 hatte er nämlich als Director der dortigen Singacademie 24 Männer derselben vereinigt, die zu bestimmten Zeiten, meist nach geendigter Academie, sich zur gemeinschaftlichen Abendtafel an einem öffentlichen Orte versammelten, selbst gedichtete und selbst componirte Lieder vortrugen und die gutbefundenen dann in ihre Notenbücher einschrieben, deren jedes Mitglied ein eigenes haben mußte. Die muntere Gesellschaft fand desto größere Theilnahme, je unwilliger die Meisten bereits den Druck der Gegenwart trugen, und je lebhafter die innere Kraft sich zu heben anfing, jene Last des fremden Joches von sich zu schütteln. Schnell wuchs der Verein und die Kraft der Lieder erhöhete nicht blos die Lust an den Freuden der Tafel. Es entstand sogar in der Folge noch eine zweite Liedertafel in Berlin, die jüngere, welche unter Anderen und vorzüglich von dem bekannten Componisten Bernhard Klein gegründet wurde. Beide Liedertafeln bestehen noch, sind in erwünschtestem Flor und haben von Zeit zu Zeit mehrere Hefte ihrer vierstimmigen Männerlieder durch den Druck bekannt gemacht. — Nachdem die denkwürdigen Anstrengungen des gesammten deutschen Volks, die Fesseln zu zerbrechen, einen glücklichen Ausgang genommen hatten; nachdem die Schlacht bei Leipzig

geschlagen worden war, und jedes Deutschen Brust freier und höher athmete, verwandelten sich auch die bis dahin vorherrschend gewesenen Kriegslieder in Freudenlieder; an allen Orten tönte hoher Festgesang und auch die Liedertafeln vermehrten sich schnell, eine neue und schöne Epoche begann für dieselben. Frankfurt an der Oder bildete zunächst nach dem Vorbilde Berlins einen trefflichen Männerverein. Darauf wurde in Leipzig ein solcher fröhlicher Liederbund ins Leben gerufen. Die tüchtigsten Männer, meist schon durch Umgang und gebildete Bestrebungen befreundet, traten zusammen, und mit den Urzwölfern, wie sich der Stamm dieses Vereins nannte, begannen unausgesetzt bis zur Stunde fortgeführte Abenderholungen, die ihre Dauer dadurch zu sichern wußten, daß sie mit dem heitersten Scherz gebildeten Anstandes das nützlich Belehrende auf das Angenehmste vereinigten. Niemand hat Zutritt in diesen Männerkreis, als wer durch Composition, Dichtung und Gesang die Zwecke der Gesellschaft zu befördern versteht. Viele von Finks herrlichen Liedern, namentlich seine „häusliche Andachten", sind durch diesen Verein veranlaßt worden. Ueberhaupt hat sich derselbe durch wohlgeprüfte gedruckte Gesetze eine ganz eigenthümliche, von anderen verschiedene Einrichtung gegeben. Es ist hier mehr ein häuslicher Freundschaftsbund, der erfreuend belehren und belehrend erfreuen will. Die meisten andern Liedertafeln, von denen weiter unten mehrere angeführt werden, halten ihre Vereine an öffentlichen Orten, zwar in geschlossenen Zirkeln, doch so, daß Jeder Gäste mitbringen darf, und Jeder bezahlt, was er verzehrt. Hat diese gewöhnliche Einrichtung der L. auch das Gute, daß sie eine zahlreichere Vereinigung fast wünschenswerth macht, die Gesellschaft dadurch gemischter und das ganze Wesen derselben gewissermaßen volksthümlicher, was in mancher Beziehung und unter gewissen Verhältnissen sehr zweckmäßig genannt werden muß, und ferner daß die Freude allgemeiner und die Anregung für die Kunst, die Liebe zum Gesange verbreiteter wird, so geschieht das Alles doch durch die Leipziger Einrichtung inniger und tiefer. Hier nämlich kommt die Gesellschaft nur jeden Monat an einem für das ganze Jahr festgesetzten Tage im Hause eines ihrer Mitglieder zusammen. Die Mitglieder besprechen sich am Schlusse des Liedertafeljahres über die Aufeinanderfolge der wechselnden Reihe der Bewirthung. Nach vertraulichem Gespräche beim Thee wird eine regelmäßige Sitzung gehalten, in der vom Secretair die Protokolle vorgelesen werden, besonders zur Erinnerung an das Vergangene. Darauf werden die eingereichten Compositionen der Mitglieder gesungen, in deren Ermangelung ausgezeichnete Werke fremder Tonsetzer. Sind die neuen Tondichtungen in 3 verschiedenen Sitzungen wiederholt geprüft worden, so wird abgestimmt über ihre Aufnahme. Merkwürdig ist die Partitur der Gesellschaft. Am 24. Oct. wird alljährlich das Stiftungsfest gefeiert. Diesen Tag erhält in der Regel Derjenige, den der Himmel in dem Jahre mit einem neugebornen Kindlein segnete. Die Sommerzusammenkünfte werden von denjenigen Mitgliedern übernommen, die Gärten oder Landhäuser besitzen, wo man denn Mittags sich versammelt. Selbst die gesellschaftlichen Fuhren haben ihr Ergötzliches. Der Verein zählt berühmte Männer. Von ihm sind die Dessauer und Göttinger Liedertafeln (diese durch A. Wendt) ausgegangen, deren Verhältnisse es jedoch nicht thunlich machten, die Einrichtung ihrer Abstammung auch anzunehmen. Schwerlich aber giebt es, unter den vielen jetzt, wohl eine Liedertafel, die nicht öffentlicher wäre als die Leipziger. Seit 1818 sind sie so allgemein geworden, daß die meisten Städte Deutschlands dergl. Vereine pflegen. Einer der würdigsten ist der

sog. Cäcilien-Verein in Frankfurt am Main unter Leitung Schelble's (s. d.). Viele haben sich jetzt bedeutend erweitert. In manchen sind alle Künstler ohne Unterschied wahlfähig, wie z. B. in Hannover; in anderen findet man sogar auch nicht musikalische, blos mitessende und dann zuhörende Mitglieder, wie in Stuttgart; in noch anderen nehmen auch die Frauen und Töchter der Mitglieder daran nach Belieben Theil. Mehrere halten von Zeit zu Zeit sogenannte Provinzialliedertafeln, wo sie an einem durch Umlaufschreiben oder öffentliche Anzeigen bestimmten Orte sich versammeln, um den Liederbund im Großen fester zu knüpfen. Einige solcher Provinzialversammlungen sind z. B. von den Mitgliedern der Magdeburger, Dessauer und Leipziger Liedertafel 1831 und 1832 in Köthen gefeiert worden. In Süddeutschland war das auch schon seit mehreren Jahren in verschiedenen Gegenden, aber von den sog. Liederkränzen der Fall, die gleichsam eine zweite Gattung von Liedertafeln bilden und sich von diesen nur dadurch unterscheiden, daß sie gewöhnlich auch Frauen in sich aufnehmen, um einen allgemeinen Chor bilden zu können, u. daß sie der Mehrzahl nach aus bloßen Liebhabern bestehen und somit allgemeiner und viel zahlreicher sind. In Würtemberg, Baden und Baiern, wo dergleichen Dilettanten-Singvereine, genannt Liederkränze, am häufigsten (ziemlich in jeder Stadt) angetroffen werden, haben dieselben schon, auch durch ihre Zusammenkunftsfeste, einen höchst vortheilhaften Einfluß auf den Volksgesang geäußert, was die eigentlichen Liedertafeln, die hauptsächlich nur aus Künstlern bestehen, eben wegen ihres kunstgerechteren Gesanges, nicht in dem Grade und mit der nahen Wirkung vermögen. Durch den Verein von beiden kamen schon die größten Musikfeste zu Stande, wie in Mainz, Heidelberg u. a. a. O. Uebrigens sind auch die Liederkränze wie die Liedertafeln hie und da zu einer namhaften Höhe von Selbstständigkeit gelangt. Viele von ihnen haben ihre eigenen Archive; die Liederkränze ihre eigenen Fahnen, mit verschiedenen Wappen und Symbolen gestickt, und die Liedertafeln meistens einen eigenen köstlichen Festpokal von zierlich getriebener Silberarbeit, der an den Festen mit dem Köstlichsten gefüllt wird, was nur der Traubensaft zu liefern vermag. Die Berliner und Leipziger L. besitzen einen solchen Pokal. Der letzte enthält die eingegrabenen Namen der oben erwähnten Urzwölfer und derer, welche an die Stelle der Hingeschiedenen, denen vom ganzen Verein die letzte Ehre erwiesen wird, aufgenommen worden sind. Den Deckel ziert eine Lyra und ein Schwan. Der Berliner Pokal heißt nach dem Namen eines Mitgliedes Flemming, welcher unter Anderm das bekannte „Integer vitae" des Horaz in eine sehr ansprechende Melodie gebracht hat, wozu der Musikdirector der Leipziger Liedertafel, C. Schulz, so gelungene deutsche Verse verfaßte, daß sie sich fast noch schöner den Tönen anschließen als der lateinische Urtext. Die Composition ist berühmt und hat sich weit verbreitet. N.

Liederwalze wird von Einigen die Walze in den Glockenspielen, Drehorgeln und dergl. mechanischen Instrumenten, genannt, durch welche die Hämmer und Pfeifenventile, nach Erforderniß des zu spielenden Stücks in Bewegung gesetzt werden.

Ligato oder **legato** beide Schreibarten sind richtig, ist ein ital. Adjectiv und heißt gebunden, geschleift, angeschleift. Viele Musiker glauben, daß damit zugleich der Begriff des Langsameren verbunden sey; dies ist aber ganz falsch. Legato — mag es nun über ganzen Tonstücken oder bei einzelnen kurzen Stellen, oder auch nur über wenigen Noten und hier statt seiner das gewöhnliche Bindungszeichen, der Bogen

(s. d.), stehen — zeigt immer nur an, daß die Töne nicht abgestoßen, sondern so **gebunden** als möglich, **in einander fließend** gleichsam, daß kein Zwischenraum der Zeit zwischen ihnen wahrgenommen wird, vorgetragen werden sollen. Das kann nun freilich nicht geschehen ohne ein gewisses Schleppen und Ziehen der Töne, aber das Langsamere des Tempo's dabei ist nur scheinbar. Steht legato über ganzen Tonstücken ohne besondere Tempobezeichnung, so kann allerdings wohl die Bewegung keine sehr schnelle seyn; wirklich bestimmt jedoch wird diese in dem Falle erst durch den Charakter des Tonstückes selbst. Ein Rondo, einen Tanz und dergl. Tonstücke, die an und für sich schon ein munteres Tempo erfordern, wird man sicher nicht mit legato überschreiben; eine Cavatine aber und was der ähnlich ist, spielt und singt man, auch wenn nicht legato darüber steht, etwas langsam. Im Gesange, und auf Bogen= und auch Blasinstrumenten ist das legato leicht auszuführen, man muß nur die Noten so viel als möglich in einem Athem und mit einem Bogenstriche singen und spielen, und nur am geeigneten Orte Beide, Athem und Bogenstrich, wechseln, und am allerwenigsten einer andern als Hauptnote, vor welcher auch allein nur jener Wechsel stattfinden kann, einen Accent geben. Im andern Falle geht immer die Absicht und Wirkung der Bindung (Ligatur) verloren, weil das Gefühl eines neuen Anschlags oder Ansatzes erregt wird. S. im Uebrigen den Art. **Bogen** (als Bindungszeichen). Abgekürzt wird ligato geschr. lig. a.

Ligatur, die **Bindung** (s. den vorhergeh. Art.) Auch nennt man die Verbindung zweier oder mehrerer Noten von gleicher Tonhöhe, die — was der über denselben befindliche Bindungsbogen anzeigt — wie ein Ton ausgehalten werden sollen, eine Ligatur. Und die Alten bezeichneten damit auch denjenigen Vortrag, wenn auf mehreren Noten nur eine einzige Sylbe gesungen werden sollte, in welchem Falle allerdings auch die Töne meist ligato vorgetragen werden **müssen**. Bei ihnen, den Alten indeß, bekamen in dem Falle die Noten auch einen verschiedenen Zeitwerth, der in der Notenschrift nicht angedeutet werden konnte.

Ligatura, ist der ital. Name für **Ligatur**, und auch für das Schriftzeichen dieser, den Bindungsbogen. S. **Bogen**.

Ligneum Psalterium, zu deutsch: hölzerner Psalter, ist der lateinische Name der **Strohfiedel**.

Lille, s. **Rouget de Lille** oder **l'Isle**.

Limma, ein Intervall, das wegen seines geringen Umfangs in der Praxis zwar nicht vorkommt, aber in der Theorie bei der mathematischen Berechnung der verschiedenen Tonverhältnisse von größter Wichtigkeit ist. Man nimmt es hier in 3 verschiedenen Größen an, hat ein **großes** und ein **kleines**, und dann noch ein sog. **Pythagorisches** Limma. Das **große Limma** ist 1) der Unterschied zwischen der kleinen Terz und dem kleinen ganzen Tone, der übrig bleibt, wenn man nach den Regeln der **Subtraktion** in akustischen Verhältnissen (s. d.) diesen von jener abzieht, also das Verhältniß 27 : 25; und 2) der Unterschied zwischen dem großen ganzen und dem kleinen halben Tone, der ebenfalls durch solche Subtraktion erzielt wird und dasselbe Verhältniß beträgt. Dieses Verhältniß näher betrachtet, besteht also das große Limma a) aus der **Diesis** (s. d.) und dem folgenden kleinen Limma, und b) aus dem großen halben Tone und dem syntonischen **Komma** (s. d.), denn um dieses gerade ist es größer als der große halbe Ton. Mit dem kleinen ganzen Tone (10 : 9)

zusammen macht es die kleine Terz (6 : 5), und mit dem kleinen halben Tone (25 : 24) den großen ganzen Ton aus (9 : 8). Das kleine Limma bildet 1) den Unterschied zwischen dem großen ganzen und dem großen halben Tone im Verhältnisse von 135 : 128, das sich ergiebt, wenn man diesen von jenem abzieht; 2) den Unterschied zwischen der reinen und der verminderten Quinte; 3) den Unterschied zwischen der übermäßigen und reinen Quarte; 4) zwischen dem großen halben Tone und dem Diaschisma (s. d.); und 5) zwischen dem großen Limma und der Diesis. Daraus giebt sich nun, daß das kleine Limma um das syntonische Komma (81 : 80) größer ist als der kleine halbe Ton; ferner daß es mit dem kleinen ganzen Tone zusammen die übermäßige Secunde (75 : 64), und mit dem Diaschisma zusammen den großen halben Ton (16 : 15), und mit der Diesis zusammen das große Limma ausmacht. Das Pythagorische Limma endlich bildet den Unterschied zwischen der großen Terz der Alten, die aus 2 großen ganzen Tönen bestand, und also das Verhältniß von 81 : 64 hatte, und der reinen Quarte (4 : 3) im Werthverhältnisse von 256 : 243, denn wenn man z. B. von der reinen Quarte c—f die große Terz c—e in dem Verhältnisse von 81 : 64 abzieht, so bleibt für e—f jener Werth von 256 : 243. Demnach ist denn der nach dieser Rechnung übrig bleibende halbe Ton e—f, der anstatt 256 : 243 das Verhältniß von 16 : 15 haben sollte, um das syntonische Komma zu klein, denn dieses mit dem Pythagorischen Limma zusammen macht den großen halben Ton aus, der c—f ist. Auch kommt dieses Limma zum Vorscheine, wenn man die Verhältnisse 6 reiner Quinten addirt (s. Addition), denn die sechste Quinte, die gegen die Octave des Grundtones im Verhältnisse von 256 : 243 als großer halber Ton erscheint, ist alsdann gerade um so viel zu groß, als das syntonische Komma beträgt. Bemerken müssen wir hier übrigens, daß einige Akustiker und Theoristen auch jenes kleine Limma schon das Pythagorische nennen, und dieses dann in 2 verschiedene Arten theilen. — Die Griechen bezeichneten mit dem Namen Limma eine Pause, die der Ausgang gewisser Versarten nothwendig machte, wenn der Rhythmus im Gange erhalten, d. h. nicht unterbrochen werden sollte. S. Tempus vacuum. Im Griechischen selbst, woher das Wort kommt, heißt es λειμμα, und in der gewöhnlichen Uebersetzung Rest, Ueberbleibsel.

Limmer, Franz, ein junger, sehr talentvoller Wiener Componist, auch guter Clavier- und Violinspieler, Schüler vom Hofcapellmeister Ritter von Seyfried, schrieb namentlich einige treffliche Quartette für Streichinstrumente, und Quintette für Pianoforte und Quartett, wie z. B. sein op. 13 ein solches Quintett, das sich vor vielen ähnlichen Werken in jeder Beziehung aufs vortheilhafteste auszeichnet. Dasselbe erschien 1832 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Die erste Bekanntschaft unterm größeren Publikum gewann er 1830 durch mehrere Clavier- und Violinsachen. Sein Streichquartett op. 10 ward damals schon sehr empfohlen.

Lincea, s. Pentecontachordon.

Lindenmeier, Christoph, geboren zu Heidenheim am 15ten October 1602, war um 1630 Professor der Musik zu Tübingen, wandte sich später aber wieder seinen früheren theologischen Studien zu, und starb als Adelsbergischer General-Superintendent zu Hirschau am 19ten Juli 1666. Musikalische Werke sind unsers Wissens nicht von ihm vorhanden.

Lindner, Johann Joseph Friedrich, gewöhnlich nur der Berliner Lindner genannt, war aus Weikersheim im Würtembergischen gebürtig

(um 1730), und ein für seine Zeit vorzüglicher Virtuos auf der Flöte und guter Lehrer seiner Kunst. Auch Quanz achtete ihn unter Anderen sehr, und allgemein hält man ihn für den besten Schüler desselben. Da sein Vater sehr früh starb, nahm ihn seiner Mutter Bruder, der verdienstvolle Pisendel, zu sich und erzog ihn ganz für die Musik. In Folge seiner besonderen Neigung zur Flöte schickte ihn derselbe später zu Quanz, und auf dessen Empfehlung kam er dann gegen 1750 mit dem Titel eines Königl. Preußischen Cammermusikus in die Capelle zu Berlin. Als König Friedrich Wilhelm II. zur Regierung kam, ward er als Emeritus pensionirt, und erhielt die Erlaubniß, in Westpreußen zu leben. Damit hörte aber auch sein Künstlerleben ganz auf. Er starb dort als Privatmann 1790. Daß er je in seinem Leben Etwas componirt hätte, ist nicht bekannt, aber mehrere tüchtige Virtuosen hat er unter seinen zahlreichen Schülern gebildet. Quanz gebrauchte ihn gern als Vorarbeiter, d. h. die Schüler, die ihm anvertraut wurden, ließ er gewöhnlich erst eine Zeitlang von Lindner unterrichten. 0.

Lindner, Elias, war zu Anfange des vorigen Jahrhunderts (um 1730) Organist an der Domkirche zu Freiberg und als solcher berühmt. Auch schätzt man ihn als Mechaniker und Mathematiker, und als eine neue 45stimmige Orgel in seiner Kirche erbaut werden sollte, überließ man daher deren Einrichtung und die Leitung des Baues ganz ihm.

Lindner, Friedrich, gestorben als Cantor an der St. Aegidienkirche zu Nürnberg zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, war zu Liegnitz geboren und in früher Jugend schon, seiner herrlichen Stimme wegen, Mitglied der Capelle des Churfürsten August in Dresden. Sein Talent schätzend schickte ihn derselbe später nach Schulpforte und endlich auf die Universität zu Leipzig, für allen seinen Unterhalt und auch guten musikalischen Unterricht sorgend. Nach absolvirtem Universitätscursus kam er in die Dienste des Markgrafen Georg Friedrich zu Anspach, bis er 1574 den Ruf als Cantor nach Nürnberg erhielt. Er hat viele „Cantiones sacrae" herausgegeben, auch von fremden berühmten Meistern in Sammlungen, auch viele Messen, eine „Gemma musicalis", Magnificate, Bicinien für kirchlichen Gebrauch ꝛc. Er gehörte zu den geschätzteren deutschen Kirchencomponisten seiner Zeit. Mehrere von seinen Werken befinden sich in diesem Augenblicke noch auf der Bibliothek der Ritteracademie zu Liegnitz.

Lindner, zuweilen auch Lintner geschrieben, Franz, war Organist des Klosterstifts zu Grüssau, und ward 1736 zu Plinkau in Böhmen geboren. In seinem 11ten Jahre kam er als Discantist nach Schönberg in Schlesien, wurde darauf Adjunkt bei der Schule daselbst, und 1760 Organist zu Grüssau. Das Orgelwerk dort, das zu den größten und berühmtesten in Deutschland gehört, war der hauptsächlichste Gegenstand seiner Aufmerksamkeit, zu dessen Stimmung und Reparatur er alle seine freien Stunden anzuwenden pflegte. Er starb am 12ten September 1793, einige Schriften hinterlassend, welche die Orgel und ihre Behandlung betreffen, und war überhaupt ein verständiger und tüchtiger Organist, nicht minder in der Instrumentalmusik und Composition bewandert.

Lindner, Heinrich, Instrumentalcomponist der neueren Zeit, doch von geringerer Bedeutung. Sein erstes öffentlich erschienenes Werk war ein Quintett für Flöte, Hoboe, Clarinette, Horn u. Fagott. Dann druckten Hofmeister, Peters und Härtel in Leipzig von ihm mehrere Violinduette, Polonaisen für Violine und Pianoforte, und kleinere Uebungsstücke

für dieselben Instrumente; Letzterer auch eine große „Militair-Musik“. Sonst sind nur noch einige Arrangements fremder Compositionen von ihm bekannt.

Lindpaintner, Peter Joseph, Königl. Würtembergischer Hofcapellmeister zu Stuttgart, auch Ehrenmitglied mehrerer musikalischen Gesellschaften, ward zu Koblenz am 8ten December 1791 geboren. Sein Vater, Jacob mit Vornamen, war ein guter Tenorist aus Righini's Schule und am Hofe des letzten Churfürsten von Trier, Clemens Wenzeslaus, angestellt. Mit der Säcularisation des Churfürstenthums aber löste sich auch die Capelle auf, und der Vater folgte nun seinem Fürsten in der Eigenschaft eines ersten Cammerdieners und Reisecassiers nach Augsburg, wo dann unser L. von seinem 5ten Jahre an erzogen wurde, das katholische Gymnasium und Lyceum besuchte und überhaupt bis in sein 16tes Jahr den wissenschaftlichen Studien mit allem Fleiße oblag. Die Musik trieb er damals nur als Nebenbeschäftigung, doch aus innerer Neigung mit vieler Leidenschaft. Den ersten Unterricht darin erhielt er auf der Violine von dem Churfürstl. Musikdirector Plödterll, der als Solospieler und Dirigent gleich ausgezeichnet war, und auf dem Claviere von dem Domcapellmeister Witzka, der ihn zugleich auch in dem unterwies, was man gewöhnlich den Generalbaß zu nennen pflegt. Unter den geistreichen Einflüssen dieser und solcher edeln Vorbilder, deren er noch mehrere in seiner Umgebung und seinem Umgange zählte, entwickelten sich des heitern Knaben und Jünglings schöne Anlagen schnell und glücklich. Ein entschiedenes Talent zur Kunst trat bei ihm hervor, und zu mächtig endlich ward sein Gefühl für dieselbe, als daß ein anderer Beruf ihm hätte genügen können. Dazu war auch der Churfürst ein großer Freund der Musik, und sein Wunsch, sich ganz dieser widmen zu können, fand daher auch von dessen Seite alle Unterstützung. Die Composition zu studiren, überhaupt sich weiter auszubilden, sandte der Churfürst ihn nach München zu Winter. Wer diesen Mann näher gekannt hat, weiß, wie wenig Talent derselbe zum Unterricht besaß, und welch' großen Naturalisten*) wir in ihm zu bewundern haben: unmöglich konnte L. viel unter seiner Aegide eigentlich lernen; daß er dennoch aber eine ganze Oper „Demophoon“ (seine erste), eine Messe und ein Tedeum bei ihm vollendete, die sämmtlich 1811 in München zur Aufführung kamen und gefielen, ist ein überzeugender Beweis für die Kräftigkeit seines Genies. Der Erfolg jener Arbeiten bestimmte den Churfürsten, ihn nun noch zur Vollendung seiner Studien nach Italien reisen zu lassen; allein der plötzliche Tod seines Wohlthäters (1812) verhinderte die Ausführung dieses Planes, und L. sah sich durch die Umstände genöthigt, die Stelle eines Musikdirectors bei dem eben neu errichteten Hoftheater am Isarthore anzunehmen, welcher er dann bis 1819 vorstand. Daß der Antrag einer solchen Stelle, bei einem Alter von noch nicht vollen 21 Jahren, ihm außerordentlich schmeicheln mußte, läßt sich denken, und wir können es ihm kaum übel nehmen, daß er von der Zeit an mit weniger Fleiß als früher seinen theoretischen Studien oblag, bis ein in seiner Art allerdings etwas bitteres Zusammentreffen mit einem älteren Freunde ihn auf die bösen Folgen dieser Vernachlässigung aufmerksam machte. Eine Ouverture ward von ihm aufgeführt; der Beifall, den dieselbe erhielt, war außerordentlich, und zufrieden mit sich selbst verließ L. den Saal; jener ältere verständige Freund aber, der ihm begegnet und von dem er wohl nicht minder laute Anerkennung seines Werks erwartete, drückt auf-

*) In der That im Grunde nicht viel mehr. d. Red.

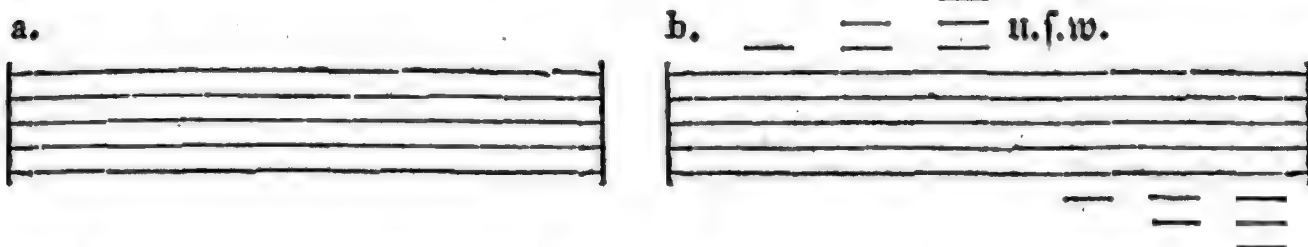
richtig seine Verwunderung darüber aus, wie er, L., ein junger Mann mit so vielem und schönem Talente, „so schlechtes Zeug“ habe schreiben können, macht ihn auf viele darin vorhandene Fehler aufmerksam und ermahnt ihn, „ehe er ferner als Componist auftreten wolle, erst etwas Tüchtiges zu lernen, denn noch verstehe er vom eigentlichen Satze blutwenig“. Das war ein hartes Wort für unsern jungen Künstler; aber ein Wort zu seiner Zeit, und wir zweifeln nicht, daß L. sein Lebelang sich mit freudigem Danke des Augenblicks erinnern wird, so bitter derselbe auch damals für ihn seyn mochte, denn von da an erst datirt sich die Epoche seines eigentlichen Künstlerlebens, und gewann er die Kraft, mit der er sich aufgeschwungen hat zu einem der ersten Componisten und Directoren Deutschlands, Werke schaffend für alle Zeiten und der ächten Kunst zum Frommen. Mit wahrer Begier nämlich nach besserem, gründlicherem Wissen, mit männlichem Muthe begann er nun aufs Neue, neben den für den wahren Künstler u. Componisten höchst nothwendigen Sprach- und anderen Hülfswissenschaften, auch das Studium der eigentlichen Tonwissenschaft, und setzte es, stets jener bitteren Worte gedenkend, mit beharrlichem Fleiße fort. Der rühmlichst bekannte Contrapunktist Joseph Graz (s. d.), der einzige gründliche Kenner der Musik damals in München, ward sein Lehrer, und unter dieses Mannes kräftiger, stärkender Leitung gewann er, bei seinen Anlagen, bald einen festen Grund, und ward vollendet das Gebäude, das Winter nur in kühnen, glänzenden, aber lockeren Umrissen gleichsam und nur stückweise aufgerichtet hatte. Die Direction bei dem Isarthortheater führte er bei diesen unausgesetzten Studien nicht weniger thätig fort; indeß verfiel das Institut mit der Zeit durch das Aufblühen des neuen Münchener Hof- und Nationaltheaters immer mehr, und L. folgte daher gerne dem Rufe zur Direction der Stuttgarter Hofcapelle, der 1819 an ihn erging, und seit welcher Zeit er diese Anstalt, was Präcision, Reinheit und innere und äußere Kraft des Vortrags anbelangt, zu einem der ersten Orchester Deutschlands erhoben hat, was Jeder zugiebt, der zu einem Vergleiche mehrerer der ausgezeichnetsten und berühmtesten Capellen, wie der zu Berlin, Wien, München u. a. O., Gelegenheit hatte. Es ist das kein geringes Verdienst, wenn man bedenkt, wie viele Umsicht, und welch' mannigfache Kenntnisse, Fertigkeiten und Anlagen dazu gehören, ein Tonwerk in seiner Vollendung aufzuführen. Wir haben hier unter Aufführung und den dort angezogenen Artikeln davon gesprochen. L. ist in der That der Meister, der wie Wenige versteht, ein Orchester heranzubilden, es tüchtig zusammenzuhalten, und jedes musikalische Werk zur gelungenen Ausführung zu bringen. Aber auch als Componist hat er sich fast in allen Zweigen der Tonsetzkunst vielfache und große Verdienste erworben. Insonderheit ist es die reine Instrumental- und Liedermusik, in der er fast einzig jetzt, wahrhaft groß dasteht, seine Werke einen bleibenden bedeutenden Werth haben. Ziemlich für alle gangbaren Concertinstrumente hat er geschrieben, und Viel: ein jedes seiner höheren Instrumentalstücke (vorzugsweise die beiden concertirenden Sinfonien für 5 Blasinstrumente) hat über die bloße regelrechte Zusammenfügung der Töne und ein gehaltloses Spiel mit bloßen Aeußerlichkeiten hinaus, je nach der Verschiedenheit seiner inneren und äußeren Form einen bestimmten wahrhaft poetischen Gehalt, u. faßt seine lyrischen Vorwürfe nicht in einer genaueren Besonderheit auf, sondern belebt — wie es soll — durch allgemeine Ideen seine Tonreihen, die jedes fühlende Herz ohne Ausnahme bewegen. Selbst bei den Ouverturen, unter denen wir nur auf eine verweisen: die große Fest-Ouverture, welche er zu dem Halle'schen Musikfeste 1835 schrieb, ist

das der Fall. Er faßt sie auf nicht als einen summarischen Auszug aus diesem oder jenem größeren Werke, sondern in ihrer höchsten artistischen Vollendung, als ein Symbol, ein allegorisches Vorbild einer kommenden großen Musik; nicht als ein Elenchus des nachfolgenden Ganzen, sondern als eine wirklich bedeutungsvolle Vorbereitung zu demselben. Und seine Lieder — er hat wohl mehr denn ein halbes Hundert ins Publikum gesandt, und alle sind so ganz aus dem Herzen entsprungen, nie veraltend, niemals und an keiner Stelle unwürdig, sondern stets kräftiger Natur. Man denke nur an sein Frühlingslied; welche Innigkeit, Anmuth und welch' starkes und wieder stärkendes Leben! Kein Wunder, daß da frühzeitig schon seine Instrumentalsachen und Lieder alle Concertsäle und musikalischen Privatcirkel überflutheten, wo nur Musik cultivirt wird, und daß besonders diejenigen seiner größeren dramatischen Werke großes Glück machten, wo er dieses sein eigenthümliches Talent in ganzer Kraft geltend machen konnte, wie z. B. in der Oper „der Vampyr", die daher auch lange Zeit eine Lieblingsoper des Wiener Publikums war und von manchen anderen Tonsetzern, selbst von Paer, schon vielfach ausgebeutet würde; ferner in mehreren seiner Ballette, von welchen wir hier nur „Joco" anführen, in welchem er einen Reichthum von Melodie u. eine Grazie des musikalischen Rhythmus entfaltet hat, wie wir sie an wenigen neueren Componisten zu bewundern Gelegenheit hatten; und endlich neuerdings in der Operette „die Gewalt des Liedes", die eine Reform in unserer deutschen dramatischen Musik zu erzielen scheint, um sie zu schützen vor dem Abgrunde leerer südländischer Spielerei, in den hinabzuziehen sie das Wohlgefallen der Deutschen am Fremden jetzt mehr als je bedroht, und in welcher das eigentliche deutsche Lied sich in seiner ganzen Herrlichkeit und einfachen Pracht hervorhebt. Aber auch alle seine übrigen Werke reihen sich diesen, die wir absichtlich als die vorzüglichen und als wahre Meisterwerke ihrer Art namhaft machten, würdig an. Das Eine wenigstens müssen wir an allen ohne Ausnahme schätzen, daß sie Zeugniß ablegen von einem in der Theorie wohlbewanderten Geiste, und treu sind in Charakter und Ausdruck. Die große deutsche Oper in der Weise, wie sie als dramatische Musik von Weber und Spohr behandelt ward, hat auch an ihm einen äußerst verständigen und genialen Bearbeiter gefunden, in „die Pflegekinder", „die Prinzessin von Cacambo", „die Sternkönigin", „Kunstsinn und Liebe", „Hans Max Giesbrecht", „Pervonte oder die Wünsche", „Sulmona", „der Bergkönig", „Timantes" (eine Umarbeitung des „Demophoon"), „die Rosenmädchen", „die Amazone" und „die Bürgschaft". Leider haben ihre Texte einen meist zu geringen dramatischen Werth, als daß sie auch beim größeren Publikum die musikalischer Seits verdiente Anerkennung finden könnten. Das Singspiel „der blinde Gärtner oder die blühende Aloe" gehört zwar noch zu den Jugendarbeiten L's, aber man hört und sieht es noch immer sehr gern. Weiter verbreitet und länger auf den Repertoiren erhalten haben sich seine Ballette „Aglaja", „Zephyr und Rose" und „Zeila". Im Kirchenstyle hat er weniger fleißig gearbeitet. Nächst Messen, Tedeum's, Pange lingua, Psalmen, Cantaten rc. sind auch mehrere Oratorien von ihm zur Aufführung gekommen; uns ist nur eins davon bekannt: „der Jüngling von Nain". Es ist einfach und sangbar, in seiner Bestimmung würdigem Style gehalten, und mit wunderschönen, erhebenden Chören ausgestaltet, aber leidet auch Mangel an der dramatischen Handlung und Abwechselung, die das Oratorium noch so eng verbindet mit der Oper. Ein anderes Oratorium heißt „Abraham". Dagegen verdienen wieder seine Melodramen,

z. B. seine Musik zu Schiller's „Glocke", „Abraham's Opfer", „Moses Errettung", „Friedrich der Siegreiche", und „Timoclea" die rühmlichste Erwähnung. Das merkwürdigste von allen seinen größeren Werken aber haben wir uns zum Schluß aufbehalten. Es ist dies seine Instrumentation des Händel'schen Oratoriums „Judas Maccabäus" — eine für jeden Kunstfreund doppelt interessante Leistung; einmal weil sie die vollkommenste Gewißheit giebt über die Hauptrichtung, welche L's Künstlertalent genommen, u. das anderemal, weil durch sie wieder einem der klassischsten Werke der Vorzeit neues Leben gegeben, und dasselbe gewissermaßen geschützt worden ist um ein ganzes Jahrhundert hinaus vor unverdientem Vergessen. Es war keine geringe Aufgabe, die L. sich damit stellte; es gehörte wahrlich Mehr dazu als bloße Kenntniß des reinen Satzes und vielleicht einige historische Bekanntschaft: eine ächt künstlerische Vertiefung in Händel's Geist war — wenn es gelingen, ein vollkommen künstlerisches Ganze daraus werden sollte — zunächst dazu nothwendig; dann die vollkommenste Beherrschung der Masse von instrumentalischen Mitteln, mit welchen der jetzige Zeit- und Kunstgeschmack seine musikalischen Gebäude aufgerichtet zu sehen verlangt, und endlich auch die lauterste Kritik sowohl eben dieses Zeit- und Kunstgeschmacks, und hier vom Standpunkte der Kunst und Philosophie wie vom Standpunkte der Geschichte aus, als auch der eigenen Kraft in ihrem Umfassen der gesammten musikalischen Darstellungsmittel: ein Heraustreten aus sich selbst — möchten wir sagen — auf dem artistischen Wendepunkte zweier Jahrhunderte. Er hat's vollbracht das Werk, und groß, riesengroß steht er da vor Jedem, der eine solche Arbeit zu schätzen weiß. In der That, und hätte Lindpaintner noch keine Note weiter geschrieben — durch dieses Werk allein würde er sich einen Namen auf dem Gebiete der reinen Tonkunst, d. i. der Instrumentalmusik, erworben haben, wie wir ihn nur wahrhaft großgeistigen Künstlern beizulegen gewohnt sind. Möchte nur auch das Werk durch den Druck u. damit der Händelsche „Judas Maccabäus" wieder in seiner neuen zeitgemäßen Gestalt auch dem größeren Publikum zum allgemeineren Genusse dargeboten werden! Nur dann erst scheint uns der Zweck ganz erreicht, den L. sich dabei vorsetzen konnte, und das Denkmal gelegt, das, zwiefach interessant, bei des großen Händel's Unsterblichkeit auch seinen Namen von Jahrhundert zu Jahrhundert überliefern wird. Eine ausführliche Charakteristik (nicht Biographie) L's enthält die Leipzig. allgem. musikal. Zeitung 1835 pag. 661 ff. A.

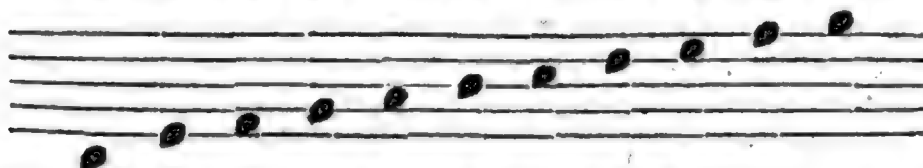
Lingke, 1) Georg Friedrich, war einst Königl. Polnischer und Churfürstlich Sächsischer Bergrath zu Dresden. 1742 trat er in die bekannte Mitzlersche musikalische Gesellschaft, und übergab derselben 1744 eine Intervallentabelle, die allgemeinen Beifall erhielt. 1766 erschien von ihm ein Werk über die verschiedenen Tonarten, das Ursache eines lange fortgeführten interessanten Streits ward. Und 1779 gab er noch heraus: „Kurze Musiklehre, in welcher nicht allein die Verwandtschaft aller Tonleitern, sondern auch die jeder zukommenden harmonischen Sätze gezeigt und mit praktischen Beispielen erläutert werden". Es war dies gleichsam sein letztes ausführliches Wort in jenem Streite, den er siegreich durchführte. Gegen 1780 gab er seine obige Stelle auf, und ging nach Weißenfels, wo er denn auch als Privatmann starb. — 2) Johann Theodor L., der Erfinder der Stahlharmonika, die er zunächst nur Stahlspiel nannte, war Mag. und Superintendent zu Torgau, und ein Mann von den vielseitigsten und verschiedenartigsten Kenntnissen. 1795 feierte er sein Amtsjubiläum. Sein Tod fällt aber erst in die ersten Jahre des laufenden Jahrhunderts.

Linie, ist im Allgemeinen die Ausdehnung der Länge ohne Breite und Dicke. In der Musik gebraucht man solche Linien zur Aufzeichnung der Noten und genauen Bestimmung ihrer Tonhöhe (oder Tiefe). Man hat deren 5, die parallel über einander laufen, u. gewöhnlich das Linien-, auch Notensystem, Notenplan u. Musikleiter, auch schlechtweg das System genannt werden. Davon im folgenden Artikel. Auf diesen 5 Linien und ihren Zwischenräumen können nun aber nicht alle Noten verzeichnet werden, welche das heutige Tonbereich umfaßt, und man ist daher genöthigt, zur Aufzeichnung höher oder tiefer liegender Töne sich noch gewisser kleiner (kurzer) Linien zu bedienen, die je nach Erforderniß über oder unter jene 5 Linien zu stehen kommen, mit denselben jedoch jede andere Bewandniß gleich haben, und nur darum von einander getrennt sind, um dem Spieler die Uebersicht des Systems zu erleichtern. Daher denn die Eintheilung der Linien auf dem Notenplane in Grund- oder Haupt- und in Nebenlinien. Jene sind die 5 ununterbrochen fortlaufenden, diese die kurzen über oder unter jenen 5 Hauptlinien sich befindenden und nicht zusammenhängenden Linien. a ist das System der 5 Hauptlinien, b ein solches mit Nebenlinien.



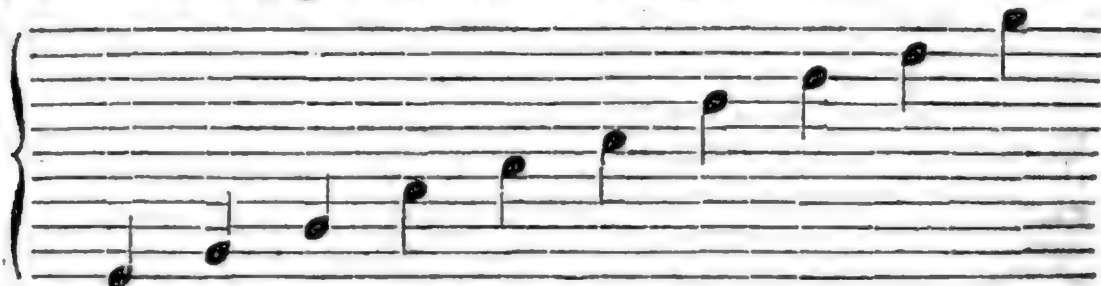
Genau genommen müssen die Nebenlinien in eben so weiter Entfernung von einander liegen als die Hauptlinien, denn sie sind nichts Anderes als eine abgekürzte Fortsetzung des Systems mit der 6-, 7-, 8ten ꝛc. Linie. Das Weitere im folgenden Artikel.

Liniensystem, oder System schlechtweg. Mit diesem Namen bezeichnet man die 5 von unten nach oben zu zählenden Linien, deren man sich zur Aufzeichnung der Noten bedient. Sie stellen eine Notenleiter mit ihren Stufen vor, entsprechend der Vorstellung der diatonischen Tonfolge, als einer Tonleiter mit regelmäßigen auf- oder abwärts führenden Stufen; jeder Tonstufe entspricht eine Notenstufe, und wie man auf dem Notenplan oder Liniensystem auf- und abwärts steigt, so steigen und fallen die Töne im Tonsysteme. Wollte man also die Analogie der Sache bei der Bezeichnung streng durchführen, so gäbe es keine die Sache unmittelbar veranschaulichendere Bezeichnungsweise. Allein eine so strenge Durchführung würde bei unserem Tonreichthume, wenn jede Tonstufe eine besondere Notenstufe erhalten sollte, einen unübersehbaren Linienplan nöthig machen. Man hat daher auch die Zwischenräume (Spatien) zwischen, die Räume über und unter den Linien benutzt, und dadurch, ohne das Bild der Leiter zu weit aus dem Auge zu rücken, die Möglichkeit gewonnen, mit fünf Linien elf Notenstellen bestreiten zu können;



ein unentbehrlicher Vortheil, der gleichwohl das Wesentliche an der Vorstellung der Tonleiter — das stufenweise, regelmäßige Auf- und Absteigen

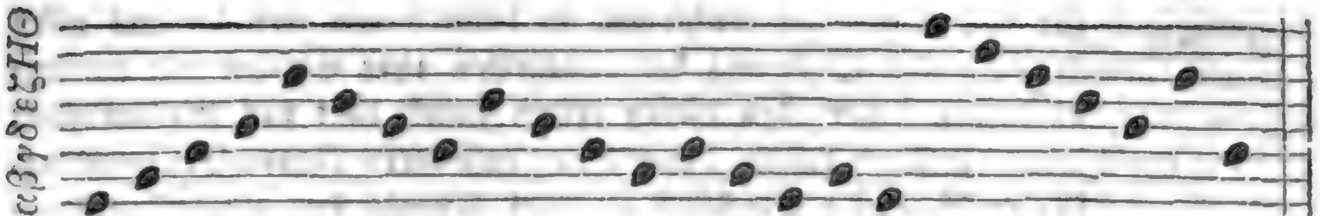
der Töne und Noten — festhält. Auch diese Notenräume sind jedoch für unsern Tonreichthum nicht zureichend. Wollte man die Linienzahl vermehren, so würde das System unübersichtlich werden; man würde z. B., um den mäßigen Umfang von drei Octaven für Baß oder Discant darzustellen, elf Linien über einander brauchen, und kann sich leicht überzeugen, wie schwer sich das Auge in einer solchen Linienreihe



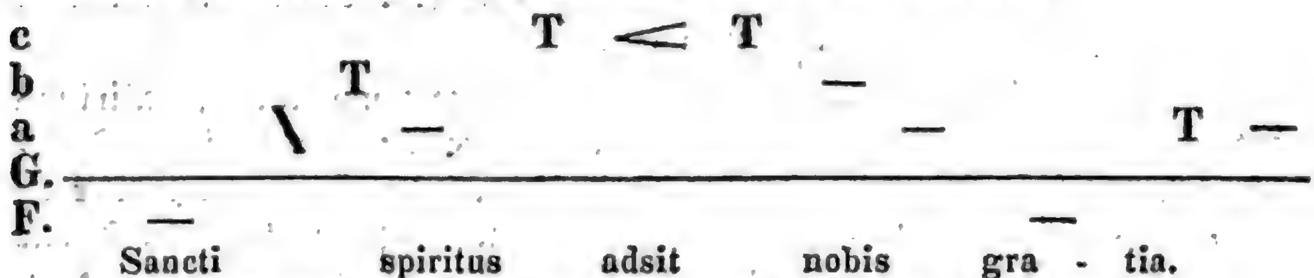
u. ihren Zwischenräumen zurechtfände. Daher hält man (mancher unbedachten Vorschläge von Nichtmusikern ungeachtet) mit Recht am Fünflinien-System fest u. bedient sich blos für einzelne über dasselbe hinausgehende Töne oder Stellen kurzer Nebenlinien, zwischen denen die fünf Grundlinien stets wieder erscheinen und zur Orientirung dienen, z. B.



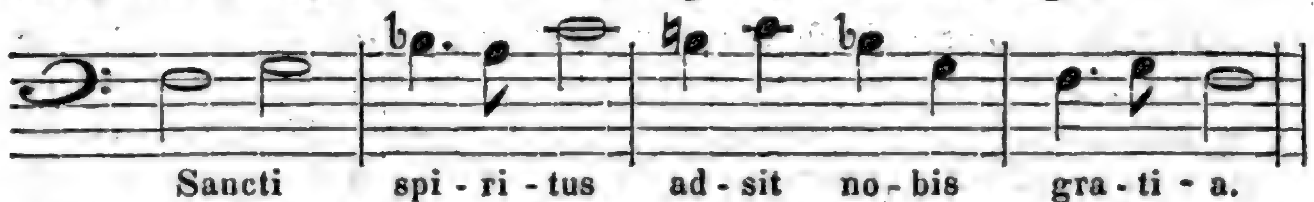
Und da selbst die Nebenlinien bei zu großer Häufung unübersichtlich werden würden, so schreibt man die zu hohen Töne eine Octave tiefer, und deutet mit einem 8va (s. den Art. Abbreviatur) an, daß sie eine Octave höher angegeben werden sollen. Eben so bedient man sich der Nebenlinien und des Transpositionszeichens 8va bei den für das Fünflinien-System zu tief liegenden Tönen. Daß man endlich gerade fünf und nicht vier oder sechs Linien angenommen hat, ist nicht Willkühr; die fünf Linien mit ihren elf Notenstellen entsprechen recht wohl dem Hauptumfange jeder Singstimme (wie man ihn von jedem Chorsänger fordern darf), und genügen insofern gleichsam dem Centrum aller Composition. Vier Linien wären dafür unzureichend; sechs Linien wären beiläufig auch deswegen minder übersichtlich oder durchschaulich, weil sie nicht, wie die ungerade Fünf, eine Mittellinie haben. Somit dürfen wir uns mit Recht eines vortrefflichen Zeichensystems rühmen, und sollen uns nicht irren lassen, wenn Ziffern- und Buchstaben-Systeme uns von Zeit zu Zeit als faßlicher, pädagogischer u. dergl. angepriesen werden. Vergl. übrigens die Art. Notensystem, Ziffersystem u. s. w. Daß übrigens dieses Liniensystem nicht auf einmal vollendet, sondern aus schwankenden Versuchen allmählig herausgebildet worden ist, erräth man schon aus der Geschichte aller Erfindungen. Einen ersten Anfang, obwohl sehr schwerfällig, haben die Chinesen dazu gemacht (vergl. d. Art. Chinesische Musik) und sind auch darin, wie in einer tieferen Ahnung und Erkenntniß vom Wesen der Musik überhaupt, den Griechen und deren Nachfolgern oder Nachbarn, z. B. den Römern, Aegyptern, Hebräern rc. überlegen gewesen. Im Abendlande scheinen schon im 10ten Jahrhundert Systeme von unbestimmter Linienzahl gebraucht worden zu seyn, von denen Kircher (Musurg. Tom. I. p. 213) folgendes Beispiel aus einem geschriebenen Hymnenbuche mittheilt:



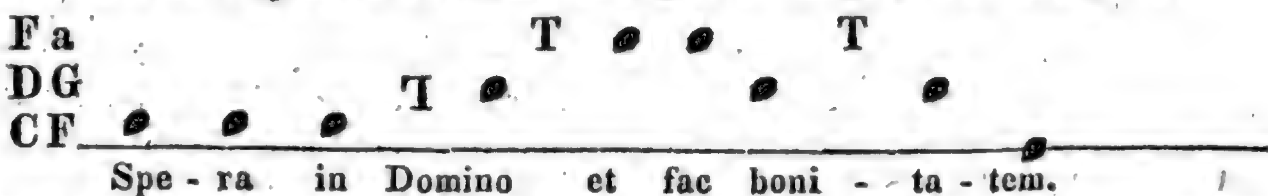
an dem wir sehen, daß nur die Linien, nicht die Zwischenräume, zu Notenstellen benutzt wurden. Aehnliche Beispiele musikalischer Notation mit sieben und zehn Linien (man scheint sich nach dem jedesmal erforderlichen Tonumfang gerichtet zu haben) theilt Vincentio Galiläi (Dialogo della mus. antica e mod. p. 36) aus derselben Zeit mit, und noch bis in das 17te Jahrhundert hat sich der Gebrauch einer übermäßigen Linienzahl, besonders für tonreiche Claviercompositionen, erhalten. Wiederum finden sich in ältern und neuern Chorbüchern (vom 9ten bis 16= und 17ten Jahrhundert) Notationen auf vier, drei, zwei Linien (einer roth, einer gelb gefärbten) oder auch einer einzigen roth gefärbten Linie, die als Grundlinie diente, über und unter welcher notirt wurde. Der Gebrauch schwankte unter all' diesen Notationsweisen so sehr, daß es wenigstens nicht mit historischer Sicherheit zu erweisen scheint, welchen Anfang und welch' bestimmte Fortschritte die Sache genommen. Wahrscheinlich sind zuerst die Namen oder die besonderen Zeichen jedes Tones nach ungefährem Augenmaaß über eine zur Basis dienende Linie gestellt worden, in der Höhenfolge, die ihren Tönen in der Scala gebührte. Ein solches Beispiel ist uns von Guido Aretinus (aus dem 10ten Jahrhundert) überliefert worden:



das Forkel (Gesch. Bd. 2. S. 260) folgendermaßen überträgt:



Hier dienten die Höhenabstufungen nur als ungefähre Regulirung für den ersten Anblick der Noten, und erscheinen noch unsicherer und unzulänglicher, wenn an die Stelle besonderer Tonzeichen allgemeine, Noten (Neumen) treten, wie in folgendem ebenfalls von Forkel mitgetheilten Beispiele:



dessen Linie und Vorderbuchstaben (C, D, F) man sich roth gefärbt denken muß. Daß übrigens beide, hier dem Guido entlehnte Notationen nicht von ihm erfunden, sondern schon vor ihm, vielleicht seit Gregor's Zeiten, im Gebrauch gewesen, ist als sicher anzunehmen. — Die historische sowohl als theoretische Betrachtung des Liniensystems läßt uns in demselben eine vortreffliche, aber abstrakte Grundlage der Tonschrift erkennen. Es bietet uns eine räumliche, anschauliche Versinnlichung der Tonleiter. Kennen wir nur erst den Sitz eines Tones, nehmen wir z. B. den untersten Sitz im

Liniensystem für den Ton c in Anspruch, so können wir von da aus allen übrigen Tönen nach der Ordnung der Tonleiter ihre Stellen im Liniensystem sicher anweisen. Aber eben diesen ersten Punkt läßt das Liniensystem noch unentschieden, und es bedarf daher einer besondern Vorausbestimmung, eines Schlüssels (s. dies.) gleichsam für das Räthsel der abstrakten Tonräume, einer Benennung der unbenannten Größen- oder Tonreihe. Dies ist eben einer der größten Vorzüge des Liniensystems, denn dadurch können, je nachdem man einen oder den andern Ton als Anfang annimmt (einen oder den andern Schlüssel anwendet), dieselben wenigen Linien den verschiedensten Tonreihen zur Unterlage dienen. ABM.

Liniiren, in der Musik das Ziehen (Schreiben) der Notenlinien (s. Linie). Gewöhnlich geschieht das mittelst eines Rastrals (s. d). Man hat aber auch Liniirmaschinen, d. h. mechanische Vorrichtungen, daß durch gewissermaßen Zusammenfügung mehrerer Rastrale in gehöriger Ordnung mehrere Systeme zumal aufs Papier gezogen werden können. Unter dem bereits angezogenen Art. Rastral wird mehr die Rede davon seyn. Der französische Astronom Vausenville erfand 1784 auch ein Mittel oder eigentlich eine Manier, ohne solche Maschine in Zeit von einer Stunde mehr denn 500 Seiten zu liniiren. Er gab eine eigene Abhandlung darüber heraus, unter dem Titel: „L'art gammo-graphique, ou l'art de ligner ou rayer des papiers de musique, plein-chant, à registres, à états de régie, et generalement copier et exécuter en couleurs diverses, et au crayon toutes sortes de modèles donnés, par une méthode variable etc." (der vollständige Titel ist gar lang), die zu Paris 1784 in 8. erschien.

Linike oder Linicke, Johann Georg, Vocalcomponist und Virtuos auf der Violine, auch vorzüglicher Orchesterdirector des vorigen Jahrhunderts, studirte die Composition bei dem berühmten Johann Theile zu Berlin, und trat darauf als Cammermusikus in die dasige Capelle. Theile schätzte ihn sehr, und suchte ihn daher auch bei allen Gelegenheiten und an allen Orten zu empfehlen, so daß L. selbst dessen Stelle versehen durfte, wenn Theile krank oder sonst daran verhindert wurde. So war es auch einmal der Fall bei einer großen Trauermusik. Die Meisterschaft, mit welcher er dieselbe aufführte, machte seinen Namen bekannt. 1713 ward er als Concertmeister nach Weißenfels berufen. Von hier aus machte er eine Reise nach England, woselbst er sich mit Erlaubniß seines Herzogs drei Jahre lang aufhielt, und mit Concertgeben viel Geld verdiente. 1725 aber verließ er Weißenfels ganz und trat mit dem Titel eines Concertmeisters als Vorspieler in das Orchester zu Hamburg. Sein Dienst daselbst war nicht sehr anstrengend, und er konnte sich nun auch mehr der Composition widmen. Unter Anderem schrieb er 2 musikalische Prologe für das Hamburger Theater, der eine ist betitelt „Wettstreit der Poesie, Musik und Malerei"; ferner mehrere Cantaten, auch Sinfonien, und einige kleine dramatische Werke, die aber nicht weiter bekannt geworden sind. Gerber besaß eine Sinfonie von ihm. Spätere Nachrichten über ihn fehlen. 39.

Linke, Joseph, geboren den 8ten Juni 1783 zu Trachenberg in Preußisch-Schlesien, erhielt von seinem Vater, einem Fürstl. Hatzfeld'schen Beamten und Verwalter der Kinderstiftung, der auch selbst sehr gut musikalisch war, den Elementarunterricht im Clavier- und Violinspiel; und als der Tod diesen ihm raubte, wurde Fr. Oswald, dessen Nachfolger im Amte, sein Lehrer. Mit 12 Jahren kam der verwaiste Knabe nach Breslau zu den Dominikanern, auf deren Chor er an der Violine mitwirken

mußte, und von dem geschickten Organisten Hanisch Anleitung im Generalbasse so wie auf der Orgel erhielt. Damals fing er auch, unter Lose's und Flemming's Führung, das Violoncell zu erlernen an, mit solch' gedeihlichem Fortgange, daß, nachdem Ersterer das Theater-Orchester, welchem C. M. von Weber vorstand, verließ, er bereits dessen Stelle zu übernehmen befähigt war. Im Jahr 1808 entschloß er sich, Wien zu besuchen, wo er am 1sten Juni eintraf, und bald nachher in die Hauscapelle des Fürsten Rasumoffsky aufgenommen wurde. Hier genoß er das Glück, Beethoven kennen zu lernen, der den jugendlichen talentvollen Künstler wahrhaft schätzte, Vieles für ihn schrieb und selbst nach seinen Ideen einstudirte. Daher errang denn auch L., nebst seinen Comilitonen Schuppanzigh und Weiß, im Vortrage der Tonschöpfungen dieses genialen Meisters, so zu sagen, einen europäischen Ruf. Nach 8 Jahren folgte er einer Einladung auf die Güter der Gräfin Erdödy-Niczky nach Croatien als Cammervirtuose; übernahm bei seiner Rückkehr in die Kaiserstadt die Solospielerstelle im Theater an der Wien (1818), welche er 13 Jahre hindurch rühmlichst bekleidete, und trat alsdann in gleicher Cathegorie zum Hofopern-Orchester, als Merk's ebenbürtiger College, über; fortwährend auch noch in Concerten und Quartettcirkeln durch sein seelenvolles Spiel Kenner und Liebhaber erfreuend. Von seinen Arbeiten für das Violoncell sind 3 Parthien Variationen gedruckt; 6 ähnliche Suiten, 1 Concert, Adagio und Polonaise, Erinnerungen an Croatien, Rondoletto, Capriccio über Rossinische Motive, Steierische Lieder, meistens mit Orchesterbegleitung, befinden sich noch im Manuscript. 18.

Linley, 1) William, Esquire, gestorben zu London, wo er auch geboren worden war, am 6ten Mai 1835, im 64sten Jahre seines Lebens, glänzte als fertiger und geschmackvoller Violoncellspieler, und hat sich bei seinen Landsleuten auch seit den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts durch eine große Anzahl musikalischer Compositionen aller Art bekannt und unvergeßlich gemacht. Wir erinnern nur an folgende: die Pantomimen „Harlequin captive or the magic Fine“, und „The Fortiger“, welche außerordentlichen Beifall erhielten; die Opern „Strangers at Home“, „Tom Jones“, „Duenna“; die Claviersonate op. 40; die Concertouverture für großes Orchester op. 49; seine Präludien, Fugen, Lieder, Flötensolo's u. Duette &c. Nach dem Jahre 1806 trat er in seinen Concerten nicht mehr mit eigenen Compositionen auf. Es war nämlich damals schon unter den Musikern Londons laut geworden, daß er von den Regeln der Tonsetzkunst im Grunde sehr wenig verstehe, und es in seinen Sachen wimmele von Fehlern gegen den reinen Satz. Doch ergötzte sich das größere Publikum noch immer an seinen lieblichen Melodien, wo diese nur, in Theatern oder Concerten, zu Gehör kamen, und achtete nicht auf die Angriffe der öffentlichen Journale, die oft geeignet genug waren, ihn ganz um seinen Namen zu bringen. Deshalb componirte er denn auch fleißig fort, wenn auch Anderen die Aufführung dessen überlassend, was seine Muse schuf. Ein anderer englischer Tonkünstler dieses Namens — 2) Thomas L., und wahrscheinlich der Vater des vorhergehenden, war geboren zu London um 1746 und einer der berühmtesten Violinspieler seiner Zeit. Er war 2 Jahre lang in Italien gewesen und hatte bei Nardini studirt, weshalb er denn auch seinen Vornamen gewöhnlich mit einer italienischen Endung (Tommasino) schrieb. Einen glänzenden Triumph feierte er in Italien unter anderen 1770 zu Florenz. 1774 war er wieder in London, und er starb dort zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts. — 3) Maria Linley, ohne Zweifel auch mit

den vorigen nah verwandt, war Sängerin zu London, von wo aus sie besonders um 1784 sehr gerühmt ward. Sonst ist über sie Nichts bekannt. — Gerber vermuthet wohl nicht mit Unrecht, daß es einst eine ganze große Künstlerfamilie des Namens Linley in England gab; er verwechselt aber obige Beiden, William und Thomas, mit einander. 17.

Linon (griechisch) — die Saite. Wörtlich heißt es eigentlich Lein, Flachs, und Alles, was daraus bereitet wird. Linon asma hieß bei den Griechen und Aegyptern ein Trauerlied auf den Linos oder den Maneros, der der Sohn des ersten Aegyptischen Königs gewesen und in der Blüthe seiner Jahre gestorben seyn soll. So die gewöhnliche Erklärung. αισμα oder ασμα im Griechischen heißt nämlich das Lied oder der Gesang. S. übrigens den folgenden Artikel.

Linos, griechischer Mythus, 1) Sohn des Amphimaros und der Muse Urania, übertraf alle Zeitgenossen im Gesang, stellte sich deshalb dem Apoll gleich, ward dafür aber von diesem getödtet. Sein Andenken erhielten die Sänger (Aoiden) in einem nach ihm benannten Liede, Linos, auch das Trauerlied Ailinos und Oitolinos genannt (s. den vorhergehenden Artikel). Sein Bild befand sich auf dem Helikon in einer Grotte, wo man ihm, vor dem Opfer der Musen, eine Todtenfeier zu bringen pflegte. — 2) ein Ismener, Sohn von Apollo und der Muse Terpsichore, thebischer Hirtensänger, Lehrer des Orpheus, Thamyros und Herkules; wurde von diesem erschlagen, weil er ihn wegen seiner Fehlgriffe auf der Lyra verlachte. Pausanias aber erzählt, dieser Linos habe einst Herkules, seinen Schüler, der Ungelehrigkeit halber, geschlagen, und hierauf habe Herkules seinem Lehrer die Cither dermaßen an den Kopf geschlagen, daß derselbe augenblicklich daran todt geblieben sey. Man schrieb ihm Verse über Göttererzeugung und Erschaffung der Welt zu, und nach Diodor erfand dieser L. den Rhythmus und die Melodie. — 3) Sohn von Apollo und Psamathe, der Tochter des Krotopos. Dieser hatte ihn als neugebornes Kind ausgesetzt; ein Hirte fand dasselbe, erzog es; dessen Hunde aber zerrissen es. Psamathe entdeckt hierauf dem Vater Alles, und dieser tödtet sie. Apollo schickt nun eine Pest, und das Orakel verheißt nur Befreiung, wenn Psamathe und Linos versöhnt seyn würden. Weiber und Mädchen stimmten sofort einen Klagegesang, Linos genannt (s. den vorhergehend. Art.), an, nach welchem fortan jeder Klagegesang so genannt wurde. Im Monat Arneion veranstaltete man Opfer und ein Fest (Arnis), an welchem man Hunde opferte. Die Pest wich jedoch nicht eher, als bis Krotopos Argos verließ und in Megaris die Stadt Tripodiskion erbaut hatte. Wahrscheinlich hatte man in den ältesten Zeiten unter mehreren stehenden religiösen Gesängen einen dieses Namens, und obige Sagen bildeten sich nur als mythische Etymologien des Namens, ähnlich wie zur Erklärung der historischen Entstehung anderer weit verbreiteter stehender Gesänge, z. B. des Hymenäos Päan. 48.

Lintner, s. Lindner.

Linus, lat. Wortbildung des griech. Linos (s. d.).

Lipawsky, Joseph, Claviermeister der Familie des Grafen Adam Teleky in Wien, geb. den 22. Febr 1774 zu Hohenmauth in Böhmen. Sein Meister war der wackere Organist Haas in Königingräz; frühzeitig schon entwickelte sich sein schönes, vielversprechendes Musiktalent, mehr und mehr noch sich ausbildend durch den lehrreichen Umgang mit Pasterwitz, Vanhall, Maximilian Stadler, Salieri, Mozart u. anderen berühmten Zeitgenossen,

als ihn der Tod in Wien am 7ten Jänner 1810, im Lebensfrühling, der Kunst entriß. Sein ungerecht in Vergessenheit gekommener Nachlaß besteht aus 28 Cammerstücken für das Pianoforte: Sonaten, Variationen, Polonaisen u. s. w.; in verschiedenen Gesängen, Liedern, Romanzen und 3 Opern, wovon vorzugsweise das Zauberspiel „die Nymphen der Silberquelle" auf dem Schikaneder'schen Theater im Stahrembergischen Freihause einer beifälligen Aufnahme sich erfreuete. 81.

Lipinski, Carl, geb. in Radzyn im November 1790, erhielt den ersten Unterricht in der Musik vom 6. Jahre an von seinem Vater, einem geschickten praktischen Musiker, der noch jetzt in guter Kraft lebt. Die Fortschritte des Kindes waren schnell. Da aber der Vater nichts übertrieb und seinen Sohn auch in anderen Lebensdingen gebildet wissen wollte, nicht so reißend, wie es bei sogenannten Wunderkindern, oft zu ihrem größten Nachtheile, zu seyn pflegt. Dieser menschlich tüchtigen Gesinnung und überaus gut verständigen Ansicht des Vaters hat L. gewiß das Allermeiste zu verdanken, weit mehr, als wenn es seines väterlichen Lehrers Dichten und Trachten gewesen wäre, ihn zum sechsjährigen kleinen Virtuosen herauf zu stacheln. Dagegen wurde auch die Musik nicht als bloßes Spiel, sondern als Arbeit betrieben, so weit dies von dem Knaben zu verlangen war. Es wurde möglichst auf Gründliches gesehen, was sich bald genug der Mühe verlohnte, da Talent und Fleiß sich vereinten. Bald legte sich der junge L. vorzugsweise auf das Violoncellspiel, worin er so rasche und sichere Fortschritte machte, daß er früh genug im Stande war, mit dem glücklichsten Erfolge B. Romberg'sche Concerte vorzutragen. Er war so glücklich gewesen, ein vortreffliches Vorbild im Violoncellspiele an Herrn Krenes, einem aus Wien gebürtigen Beamteten in Lemberg, zu erhalten. Dieser Liebhaber der Tonkunst gehörte nicht blos unter die stärksten Meister des Violoncellspiels, sondern er zeichnete sich auch als Componist für sein Instrument bedeutend aus. Seine Compositionen sind nur deshalb nicht ins große Publikum gekommen, weil sie größtentheils äußerst schwierig waren, so daß sie nur von Wenigen bezwungen werden konnten. Dieser seltene Mann, dem L. Manches verdankt, starb aber schon 1823 ungefähr in seinem 36. Lebensjahre. Als sich darauf L. wieder vorzugsweise zur Violine wandte, wurde ihm das Spiel derselben sehr leicht, und er meint selbst, daß er die Kraft seines Tones und seiner Bogenführung der fleißigen Uebung auf dem Violoncell, das er noch immer gelegentlich spielt, zu verdanken habe. Als Jüngling von 20 Jahren wurde er darauf 1810 in Lemberg als Musikdirector am Theater angestellt, welches Amt er bis 1814 mit dem besten Erfolge verwaltete. Damals wurden dort unter seiner Leitung die vorzüglichsten deutschen, italienischen und französischen Opern gegeben, so daß der junge Musikdirector täglich mit Vorbereitungen oder Aufführungen der Opern beschäftigt war. Dennoch blieb dem rührigen, auch für andere außermusikalische Lebensverhältnisse sehr empfänglichen und thätigen Manne noch Zeit genug, sich in theoretischen und praktischen Fertigkeiten in der Kunst weiter zu bilden. Es war ihm durchaus nicht hinlänglich, sich zum bloßen Virtuosen im Geigenspiele heran zu arbeiten. In Allem, was er that, strebte er nach dem Aechten, Gediegensten. Daher hatte er auch schon früher in seinem Violinspiele einen seiner inneren Eigenthümlichkeit angemessenen, von dem gewöhnlich geltenden, mehr verzierten und italienischen Vortrage abweichenden Weg eingeschlagen, der mehr auf Ton und Gehalt, als auf tändelnden Schmuck führte. Diese beharrliche Richtung nach dem kräftig Gediegenen, obgleich sie der äußer-

sten Kunstfertigkeit nicht den geringsten Eintrag that, machte doch die überflüssigen Spielereien mit der Zierlichkeit unnütz und brachte eine Verschmähung alles blos Bestechenden oder zu leerer Verwunderung der Menge Aufreizenden hervor, was ihm von Vielen verdacht wurde, was ihm sogar manche Anfechtung einiger Befangenen und Einseitigen erdulden machte. Zum Glück hatte er Kraft genug in sich, diese einseitigen Angriffe zu verschmähen oder doch zu ertragen, ohne sich von seinen für gut erkannten Wege abbringen zu lassen. Als er im Jahre 1814 vernahm, daß L. Spohr in Wien sei, begab er sich dorthin, um den Meister zu hören. Hier hatte er die Genugthuung, nach Anhörung des tüchtigen deutschen Virtuosen, dessen Spiel ihm überaus gefiel, sich selbst seinen eingeschlagenen Weg für den völlig richtigen zu bestätigen, auf dem wahre Kunst in jeder Anforderung zu verlangen sey. Mit gestärkter Kraft, befestigt in sich selbst, begab er sich wieder nach Lemberg zurück, wo er von jetzt an privatisirte, um desto strenger seiner Kunst zu leben und auf dem eingeschlagenen Wege im Soliden treulichst vorwärts zu ringen. Damals schrieb er 2 Capricen für die Violine, die bei Peters in Leipzig gedruckt wurden. Dabei wurden die Bildungen in theoretisch-musikalischen Kenntnissen, so wie in Allem, was zu einem gebildeten Manne gehört, nicht versäumt. Auf diesem Wege in jeder Hinsicht sich veredelnd, hörte er 1817, und fand es vorzüglich in der Leipz. allgem. musikal. Ztg. bestätigt, daß Paganini mit seinem Violinspiele in Italien Aufsehen zu machen beginne. Sogleich stand der Entschluß in ihm fest, eine Kunstreise nach Italien anzutreten, deren Hauptzweck nicht Geldgewinn war, sondern um den neuen Meister selbst zu hören. Natürlich gab er auf dieser Wanderung auch selbst Concerte, die mit lebhaftem Beifalle auch in Oberitalien aufgenommen wurden. Lange war es ihm nicht möglich, den Hauptzweck seiner Reise zu erreichen, denn P. vermied es absichtlich, vor ausländischen Meistern sich hören zu lassen, aus Furcht, sie möchten ihm etwas ablernen und es eher nach Deutschland bringen, als er sich selbst dahin gebracht haben würde. Endlich vernahm L. in Mailand, daß Paganini in Piacenza Concert gebe. Sogleich begab er sich dahin, hört P's erstes Allegro, das von den Italienern auf eine gewohnt stürmische Weise applaudirt wurde, gelassen und ganz ruhig bleibend an. Das folgende Adagio, was P. vortrug, war höchst einfach. Die Italiener ließen es still vorüber gehen; L. ist der Einzige, welcher es beklatscht, wodurch seine Umgebungen auf ihn aufmerksam gemacht wurden und sich an ihn wendeten mit allerlei Fragen. Er sagt ihnen, daß er auch ein Künstler und eigentlich nur, um Paganini zu hören, aus Polen hierher gereist sey. Für diese Ehre ihres Landsmannes hoch empfänglich, führen sie ihn nach beendigtem Concerte mit Jubel auf das Theater und stellen ihn dem Concertgeber vor. P. versprach, ihn des andern Tages zu besuchen, und so sehr es auch Andere bezweifeln, hielt er doch Wort. Nachdem P. den fremden Meister gehört hatte, forderte er ihn auf, mit ihm öffentlich Doppelconcerte zu spielen, was L. zusagte. Das angekündigte Concert beider Meister war nicht blos von den Bewohnern der Stadt, sondern auch von Vielen aus der Umgegend derselben reich besucht. Jeder spielte in seiner Manier und Jeder ärndtete großen Beifall. Seitdem spielte P. öfter mit L. und machte ihm bald den Antrag, mit ihm vereint Italien zu durchreisen und Concerte mit ihm zu geben. So annehmlich auch der Antrag dem ausländischen Künstler erschien und so gern er darauf eingegangen wäre, machte es ihm doch die Sehnsucht seiner jungen Frau nach ihm (er hatte sehr jung geheirathet), und seine eigene Sehnsucht nach seiner Familie un-

möglich. Sein Hauptzweck war erfüllt und er begab sich schnell wieder auf die Rückreise. Gegen das Ende des Jahres 1818 kam er in seiner Heimath an zu Aller Freude. Jetzt erst, nachdem L. vom Auslande als Meister anerkannt und geehrt worden war, fing man auch in seinem Vaterlande, wie gewöhnlich und nicht zur Ehre des Vaterlandes, wo solche Musik und solche Gedanken und Gefühllosigkeit herrscht, an, ihn weit mehr als früher nach Verdienst anzuerkennen; jetzt erst wurden seine Kunstreisen unter seinem Volke ihm ehrenvoll und einträglich. Von Zeit zu Zeit, meist zum Besten seiner Familie, denn der Himmel segnete ihn mit vielen Kindern, von denen jetzt noch 8 am Leben sind, unternahm er nun auch größere Kunstreisen nach Deutschland, einem Theile Ungarns und bis nach St. Petersburg. Als er darauf den Titel eines ersten Violinisten S. Maj. des Kaisers von Rußland und Königs von Polen erhalten hatte und deshalb, um seinen Dank darzubringen, nach Warschau gereist war, traf er dort abermals 1829 mit Paganini zusammen, der dort Concerte gab. Man weiß, wie P's Ruhm damals alle Blätter Deutschlands und anderer Länder erfüllte. In jenen Tagen lebte noch ein bekannter Künstler in Warschau, der jetzt in Petersburg thätig ist. Dieser, nicht mit den freundlichsten Gesinnungen gegen L. erfüllt, machte dem Italiener begreiflich, daß seine Einnahme nicht wenig geschmälert werden müsse, wenn eben jetzt ein vaterländischer und beliebter Virtuos desselben Instruments zu gleicher Zeit mit ihm Concerte geben werde. Paganini begriff und bat Lipinski ungesäumt, sein Concert bis nach P's Abreise zu verschieben. L. würde diese Bitte sogleich erfüllt haben, wenn ihm nicht die eigentliche Absicht des Rathgebers nur zu bekannt geworden wäre. Dieser Mann bezweckte nämlich mit List, die er nur nicht geheim genug zu halten verstand, nichts anderes als hernach behaupten zu können, L. habe es nicht gewagt, in P's Gegenwart öffentlich aufzutreten und einer Vergleichung mit ihm sich auszusetzen. L. sahe sich daher genöthigt, Paganinis Gesuch abzuschlagen. Da griff P., von Jenem immer mehr entzündet, zu schärferen oder richtiger zu stumpferen Mitteln und ließ, trunken von dem überall erlangten Ruhme, dem früheren Freunde sagen, er werde nicht klug handeln, wenn er sich nicht fügen werde, denn P. (so behauptete dieser selbst) sey der Achilles unter den Violinspielern, unbesiegbar und unverwundbar. Da erwiederte ihm L., er solle sich recht besinnen, daß Achilles wenigstens an der Ferse verwundbar gewesen und daß ihm eben diese Wunde tödlich geworden sey; fügte auch auf das Bestimmteste hinzu, er werde nun sein Concert ohne Weiteres zuverlässig geben. Das geschah auch wirklich und nicht zu L's Nachtheil. Unter solchen obwaltenden Umständen mußten sich allerdings in Warschau zwei Partheien bilden, und die polnischen Zeitschriften lärmten damals heftig für und wider, doch so, daß P. keineswegs als Sieger aus dem Streite hervorging. Nach diesem höchst ehrenvoll bestandenen Wettkampfe begab sich L. wieder nach Lemberg zurück, seine Zeit zwischen Spiel, Composition und Studium theilend. Wir bemerken nur nochmals, daß sich dieser Künstler fortwährend auch um Gegenstände des menschlichen Wissens bemüht, die nicht unmittelbar zur Tonkunst gehören; um diese aber ist es ihm in jedem Zweige derselben zu thun, so daß er in beständigem Verkehre mit Allem bleibt, was zur Musik gerechnet werden mag. Seine beiden nun heran gewachsenen Söhne haben sich den Wissenschaften gewidmet. Kleinere Kunstreisen übergehen wir, da sie von keinem Belang für den Leser seyn können. Im Jahre 1835 trat er, begleitet von seiner Frau und einer seiner Töchter, eine große Kunstreise an, durch Deutsch-

land nach Frankreich und England. Nach dem Conversations-Lexicon der neuesten Zeit und Literatur 1834, unter dem Art. Virtuosen, wurde zwar L., keineswegs gebührend gewürdigt, zu den vor einem Jahre (1833) Verstorbenen gezählt. Man hatte hier und dort ausgesprengt, er sei ein Opfer der auch in Lemberg heftig verheerenden Cholera geworden. Er ist gar nicht von ihr befallen worden; wohl aber seine Gemahlin, die sie glücklich überstand. In Deutschland hat er auf dieser Reise nur an wenigen Orten sich öffentlich hören lassen; er geht nicht darauf aus, von seiner Kunst den möglich größten Vortheil in klingender Münze zu ziehen und verweilt gewöhnlich, wo es ihm gefällt. In Leipzig hielt er sich fast ein Virteljahr auf, obwohl er nur 2 öffentliche Concerte gab. In diesen, die sehr besucht waren, und in Privatzirkeln, hat sein kernhaftes Meisterspiel Alle tief ergriffen. Er ist ein Künstler für sich und steht als solcher einzig: doch ist seine Grundwesenheit in der deutschen Schule zu suchen. Sein vortreffliches Instrument ist ihm so völlig unterthan, daß es ihm jeden Befehl, jeden Wink, ja jede Laune in Ton verwandelt. Die größten Schwierigkeiten legen unter seinen Händen ihr sonst herbes Wesen gänzlich ab und erweisen sich so weich und geschmeidig, daß er ohne die geringste Gefahr, sicher in sich selbst, mit ihnen spielen kann. Dabei ist es ihm gegeben, den zaubermächtigen Proteus der Musik in allen seinen Verwandlungen schnell zu erkennen und festzuhalten, daß ihm der Weissagende stets die verborgensten Räthsel der Dinge enthüllt. Alles ist Ton, in jedem Seele, und jeder spricht Leben des innersten Gefühls. Sein Strich ist lang, breit, gewaltig, und wieder so zart, wie fernes Säuseln; jede Weise des Mannigfaltigen ist rund, deutlich, voll, schwunghaft; auf den entgegengesetzten Punkten des Starken und Schwachen immer noch in den wunderbarsten Schattirungen verschieden prangend, so daß er das durchgreifend Starke mit Stärkerem, das Leiseste mit noch Leiserem überraschend und wohlthuend zugleich verherrlicht. Seine Kraftschattirung ungeheuerer Tonfülle, namentlich selbst in den höchsten Regionen der Violine, will sich kaum mit Worten darstellen lassen, und der Zauber seiner Tonlispel durchringelt noch im Verhauchenden die fernsten Winkel des Saales mit dem Schmelze des reinsten Tones. Braust auch einmal die frei stürmende Tongewalt ein Komma über die Grenzlinie des Schönen, so ist sie auch schon dergestalt im unvermerktesten Uebergange in die rechte Stellung zurückgeführt, daß selbst aus dem Ueberschwange ein begeisternder Reiz mehr hervorzublühen scheint. So ist es auch mit dem geheimsten Flüstern des verstohlensten Seufzers, der sich ins Reich der Schatten zu verhauchen scheint. Die höchste Kunst ist zur Wahrheit der Natur geworden; überall Rundung, Vollgestalt und Schönheit; überall gleich wirksamer, lebenssicherer Charakter. Es ist ein ächt deutscher Gesang, geistiger Macht und vollendeter Bravour entstammt; empfunden, nie süßelnd, vollgültig in sich, in Gluth die Leidenschaft selbst veredelnd in aller Treue für Recht und Wahrheit. Sein Spiel entzückt daher sowohl den Laien als den Kenner. Einen großartigeren Violinvirtuosen kennen wir nicht, und wir hörten die größten. Dabei ist er im Zimmer ohne viele Hörer derselbe wie im Concert. Fast einen Tag um den andern trug er mit meiner Tochter Charlotte Mozarts, Beethovens und Sebastian Bachs Werke für Clavier und Violine in meinem Hause vor mit derselben Innigkeit, als ob er öffentlich spielte. Das ist Kunstsinn, der auch überall gebührend anerkannt wurde, auch in Paris, wo er im verwichenen Winter Concerte gab. Man meldete von da aus, sein Concert sey das besuchteste und glänzendste von allen gewesen; der weite

Saal des Stadthauses war völlig gefüllt. Ja Lipinski setzte in Verwunderung durch Fülle und Dicke seines Tones, durch Kraft und Eleganz seines Spieles, durch eine Kühnheit, welche sich mit dem ausgesuchtesten Geschmacke und dem leidenschaftlichsten Ausdrucke in ihm vereinigen. Jeder seiner Solosätze, so wie jede seiner Variationen sind mit einem wahrhaft donnernden Beifalle begrüßt worden. Alle beihülfigen Talente bewiesen, daß sie einen solchen Künstler zu schätzen wissen. Hr. Habeneck schien an der Spitze des Orchesters einen wahren Genuß zu empfinden, indem er den fremden Violinisten begleitete, dessen Concert ein musikalisches Fest war. Von hier ist er nach London gereist und noch nicht wieder zurück; ward aber in Deutschland und namentlich in Leipzig am Ende des August 1836 erwartet. Auch seine Compositionen sind tüchtig, nicht allein als Uebungen für bedeutende Violinspieler betrachtet, denen sie nicht genug empfohlen werden können, sondern auch ihrem wesentlichen Gehalte nach. Die letzten sind in diesem Jahre bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen; und sind folgende: Rondeau de Concert pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianof. Oeuv. 18. — Souvenir de la Mer Baltique. Divertissemens pour le Violon avec accomp. de Pianof. Oeuv. 19. — Variationen für die Violine mit Begleit. des Orchesters oder des Pianoforte op. 20. — Concerto militaire pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre. Oeuv. 21. — Leider haben wir von diesen Werken die Partitur nicht gesehen und können nur nach dem Eindrucke urtheilen, den uns der Vortrag derselben von ihm selbst zurückließ; und dieser war bedeutend. Er hat noch eine Sammlung polnischer, meist galizischer Bergvolks-Melodien herausgegeben, die ihrer Genauigkeit wegen, mit welcher sie aus dem Munde des Volks aufgenommen und wiedergegeben worden sind, den Freunden solcher Gesänge zur Beobachtung zu empfehlen sind. Mit der Veröffentlichung seiner Compositionen steht es im Ganzen wie mit seinen öffentlichen Concerten; er beeilt sich nicht, sie unterzubringen, läßt vielmehr ruhig die Gelegenheit herbeikommen, bis sie Jemand drucken will. Sein Lieblingsplan ist, sich in den schönen Gegenden der Karpathen irgend wo ein Landgut zu kaufen, dort eine Musikschule für Violinspieler zu gründen und nur Arme oder so talentvolle und folgsame junge Leute aufzunehmen, daß er von ihnen, nämlich von den letzten, doch hoffen darf. Er meint, die Armen müssen lernen und folgen; das Beste sey von ihnen zu erwarten. Möge er noch lange die Welt mit seiner Meisterschaft erfreuen. G. W. Fink.

Lipowsky, Felix Joseph, Sohn des ehemaligen Churbaierischen Hofkammerraths und Administrators des Brauamts, und zugleich beliebten Componisten und Violinisten Thad. Ferdinand L., der 1767 zu Wiesensteig starb, gab 1811 ein „Baierisches Musik-Lexicon heraus, s. Literatur.

Lipparino, Guilielmo, ein fleißiger Kirchencomponist aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, war aus Bologna gebürtig, Augustiner Mönch und Musikdirector am Dom zu Como. Man hat noch mehrere 5stimmige Madrigalen, 8- und 9stimmige Messen, ein 8stimmiges Tedeum, Motetten, 8stimmige Psalmen, 1- bis 8stimmige Litaneien und einige Kirchenconcerte von ihm, die sämmtlich in der Zeit von 1614 bis gegen 1640 zu Venedig gedruckt wurden.

Lippe, s. Labium.

Lippert, Friedrich Carl, geb. zu Neuburg an der Donau 1758, gehörte zu Ende des vorigen Jahrhunderts zu den besseren Tenoristen Deutschlands. 1783 betrat er zum ersten Male das Theater, und zwar

zu Wien, wo er auch den letzten musikalischen Unterricht erhalten hatte. 1788 verließ er Wien und nahm ein Engagement an dem damaligen Nationaltheater zu Berlin an, kehrte aber schon 1796, nach einer größeren Reise durch Deutschland, wieder nach Wien zurück. Auch seine Gattin Caroline, eine geb. Werner, war eine achtungswerthe Sängerin. Sie war viel jünger als er, und von ihm in der Gesangskunst gebildet. 1796 sang sie unter Anderem auf dem Hamburger und 1797 auf dem Altonaer Theater mit vielem Beifalle. Spätere Nachrichten fehlen.

Lippius, Joannes, geb. zu Straßburg am 24. Juni 1585 und gest. auf der Heimreise von Gießen, wo er eben zum Doctor der Theologie ernannt worden war, am 24. Sept. 1612, war Professor der Theologie zu Straßburg, und zugleich geistreicher musikalischer Schriftsteller. 1710 erschienen unter dem Titel „Themata musica" etc. zu Jena von ihm 3 musikalische Disputationen, die er das Jahr vorher zu Wittenberg gehalten hatte. Dann gab er noch heraus: „Synopsis musicae novae omnino verae atque Methodicae universae" etc., „Breviculum errorum musicorum veterum et recentiorum", und „Themata fortem omnium errantium Musicorum aperentia" etc. Die erste von diesen letztgenannten 3 Schriften erlebte mehrere Auflagen; die letzten beiden waren ziemlich einerlei Inhalts. Jetzt trifft man nur selten noch ein Exemplar von Allem, was er geschrieben hat. U.

Lira, s. Lyra. — Ueber Lira rustica oder pagana aber und Lira tedesca vergl. den Art. Leyer.

Lirone (ital.), eine große Lyra. S. unter diesem Art. Lyra da Gamba.

Liscovius, Dr. K. F. S., praktischer Arzt in Leipzig, s. Literatur und Stimme.

Liste, Anton, ein trefflicher Künstler, Virtuos auf mehreren Instrumenten, besonders auf dem Pianoforte, auch angenehmer Sänger, vom wärmsten Eifer für die Kunst beseelt, und der musikalischen Welt durch mehrere Compositionen vortheilhaft bekannt, ward geb. zu Hildesheim 1774 und studirte die Kunst zu Wien noch unter Mozart und später unter Albrechtsberger. Als dieser ihn aus seiner Schule entließ, engagirte ihn der Graf Westphal als Musiklehrer seiner Familie, und seit 1804 privatisirte er eine Zeitlang zu Heidelberg, von wo aus er auch zuerst durch zwei Claviersonaten, in Nägeli's Repertoire des Clavicinistes Heft 9, dem größeren Publikum als ein geschmackvoller Componist und fertiger Clavierspieler bekannt wurde. Später setzte er mehrere dergl. Sachen, und nach dem übereinstimmenden Urtheile der gründlichsten Kenner gehören sie sowohl hinsichtlich des originellen und richtigen Satzes als des anziehenden Styls zu den vorzüglicheren ihrer Art. Von Heidelberg endlich wandte er sich in die Schweiz, und habilitirte sich unsers Wissens als Musiklehrer in Zürich. Das Neueste, was von ihm bekannt ist, sind einige Hefte Lieder (op. 17), die 1828 bei Simrock in Bonn erschienen. Sie tragen in der That den Stempel der Eigenthümlichkeit von L's Compositionsart. Leicht und gefällig fortschreitend, in bestimmter Haltung und Farbe, sind sie der lebendige Erguß einer individuellen Stimmung, und nicht das Product eines mühsamen Bestrebens. Sie theilen in Wahrheit das Leben mit, das in ihnen wohnt. Und das ist im Allgemeinen der Charakter ziemlich aller Werke Listes, die sicher bei Jedem, der sie spielte oder sang, viel zur weiteren ächten musikalischen Bildung beitrugen, so wie er selbst sich dies, und mit dem besten Erfolge, angelegen seyn läßt in seiner näheren Umgebung

zu Zürich, wo auch ein beachtungswerther Singverein sich seiner Leitung anvertraute und dadurch wesentlich schon an innerer Bedeutung gewann.

Listenius, Nicolaus, der Verfasser des alten, aber trefflichen u. historisch wichtigen Werks „Rudimenta musicae in gratiam studiosae juventutis diligenter comportata", das in einer Zeit von kaum 50 Jahren mehr denn 20 verschiedene Ausgaben und Auflagen erlebte, war ein Tonlehrer des 16ten Jahrhunderts und aus Brandenburg gebürtig. Wo er lebte, und überhaupt seine Geschichte ist nicht bekannt geworden. Die erste Ausgabe jenes Werks erschien 1533 zu Wittenberg; nachher aber ist es bis 1588, ja 1600 noch einmal, an verschiedenen Orten, und theils auch mit verschiedenen Titeln und allerhand Zusätzen gedruckt worden. Es war dem Erbprinzen von Brandenburg, Johann Georg, dedicirt.

L'istesso tempo (ital.) — dasselbe Tempo oder Zeitmaaß; steht gewöhnlich, aber im Grunde nicht ganz richtig, statt come sopra (wie oben), oder dann, wenn das erste Zeitmaaß eines Tonstücks, nachdem es durch ein anderes unterbrochen wurde, wieder eintreten soll. Eigentlich indeß sollte der Ausdruck nur da gebraucht werden, wo eine Taktart mit einer andern wechselt, z. B. der C-Takt mit dem $^2/_4$-oder $^3/_4$-Takte, das Tempo aber immer dasselbe bleibt, d. h. die Viertelsschläge (bei einem Wechsel von $^3/_8$- mit $^2/_8$- oder ähnlichen Takt also die Achtelschläge) eben so schnell auf einander folgen als bei der früheren Taktart. Nur der Rhythmus, die rhythmische Accentuation, nicht das Zeitmaaß werden alsdann geändert. Gewissenhafte und genau correct schreibende Componisten bedienen sich auch des Ausdrucks in keinem andern Falle. a.

Liszt oder im Deutschen auch Lisz, Franz, der große Pianofortespieler, ist unstreitig eine der merkwürdigsten und interessantesten Erscheinungen in der jetzigen musikalischen Künstlerwelt. Er gehört zu den wenigen glücklichen Söhnen der Natur, in denen die glänzendsten geistigen Fähigkeiten sich schon dann entwickeln, wenn andere nur erst physisch zu existiren, ja nur zu vegetiren anfangen; unterscheidet sich aber von den gewöhnlichen Wunderkindern dadurch, daß der reiche Quell seiner geistigen Entwickelung sich nicht zu erschöpfen scheint, und daß er, wenn auch vielleicht ein wenig spät, nach einer allgemeinen harmonischen Ausbildung strebt. Hätte er früher schon dieses gethan: in der That er würde jetzt schon nicht blos als Musiker, sondern auch als Poet und Gelehrter zugleich bewundert werden, und wirklich in jedem Betracht etwas Ausgezeichnetes leisten. Seine Lebensgeschichte bethätigt das bis zur festesten Ueberzeugung. Er ward zu Räding, einem Ungarischen Dorfe, am 22. Oct. 1811 geboren. Daß dies ein Kometenjahr war, wollte den Eltern immer als eine Art Vorbedeutung, als ein Zeichen wichtiger Ereignisse in dem Leben des jungen Künstlers scheinen. Sein Vater, Adam L., war nicht Musiker von Profession, sondern bei der Verwaltung der Güter des Fürsten Esterhazy angestellt, dennoch aber ein vollkommener Musiker und Virtuos auf fast allen Instrumenten. Wissen wir doch auch, daß die berühmte Capelle des Fürsten Esterhazy zu Haydn's Zeiten meist aus Dienern des Hauses zusammengesetzt war. Mit Haydn führte derselbe den freundschaftlichsten Umgang, und er fand darin einen Ersatz für die lachenden Trugbilder, die er sich in seiner Jugend von einer künftigen künstlerischen Lebenscarriere vergebens gemacht hatte, bis in dem Sohne ein unverkennbar seltenes Talent zur Musik erwachte. Jetzt ward er wieder ganz Leben. Sein Genie, meinte und sagte er (der Vater) nicht einmal, sey zur Unzeit geboren, in dem Knaben erst habe es sich befruchten müssen; in ihm fühle er sich verjüngt und werde das Künstler-

ideal sich verwirklichen, das vergeblich seine Jugend bezaubert habe. In solchem, ihn beseeligenden Glauben ließ er sich denn auch des Knaben musikal. Unterricht frühzeitig sehr angelegen seyn. Höchst interessant ist L's erste Jugendgeschichte, und wir müssen aufrichtig bedauern, hier nicht Raum genug zu ihrer ausführlichen Aufzeichnung zu haben; doch können wir nicht wohl das unerwähnt lassen, was schon aus dieser Zeit her die Richtung aufhellt, die des Künstlers Geist und Talent in einem vorgerückteren Alter wirklich genommen hat. Es sind freie selbstständige Aeußerungen, in denen sich schon damals die Neigung der Seele kund gab, und die gewisse Thatsachen erklären, welche man ohne Kenntnisse dieser ersten Andeutungen vielleicht für studirte Ziererereien und Sonderbarkeiten des Charakters halten könnte. Wir entnehmen sie einem Tagebuche, das der Vater Adam L. über das Leben seines Sohnes angelegt und bis zu seinem Tode mit größter Genauigkeit fortgeführt hat. „Von Jugend an — heißt es dort — gab sich Franzens Geist vermöge eines natürlichen Hanges der Andacht hin, und schon verschmolz sich ein lebhaftes Künstlergefühl mit den Gefühlen einer Frömmigkeit, welche die ganze Aufrichtigkeit seines Alters trug." Ein andermal: „In seinem 6ten Jahre hörte er mich auf dem Flügel ein Concert von Ries in Cis-Moll spielen. Er lehnte sich ans Clavier, lauschte, war ganz Ohr. Am Abend kam er aus dem Garten zurück, wo er spazieren gegangen war, und sang das Thema des Concerts. Wir ließen's ihn wiederholen; er wußte nicht, was er sang: das war das erste Anzeichen seines Genie's. Er bat unausgesetzt, das Clavier mit ihm anzufangen. Nach 3 Monaten Unterricht bekam er ein früheres Fieber wieder und es trat daher eine Unterbrechung ein. Der Geschmack, den er am Unterrichte fand, raubte ihm nicht die Lust, mit Kindern seines Alters zu spielen; obwohl er von nun an mehr für sich allein zu leben suchte." Etwas später fiel ihm Chateaubriands „René" in die Hände; er las das Buch ein halbes Jahr lang und oft mit Thränen in den Augen, immer mehr auch die Einsamkeit suchend. René's Worte „un instinct secret me tourmente" mußten ein Wiederhall seines Gefühls gewesen seyn: auf allen seinen Arbeitsbüchern fand man sie geschrieben. Er blieb in seinen, oft bewundernswerthen Anstrengungen und Fortschritten nicht ganz gleich, obschon immer folgsam bis in sein neuntes Jahr. Dies war nämlich der Zeitpunkt, wo er zu Oedenburg zum ersten Male öffentlich spielte, und der Erfolg gab ihm ein gewisses Gefühl der Selbstständigkeit. Noch ehe er sich ans Clavier setzte, ergriff ihn das alte Fieber, fast hätte ihn der Vater gar nicht zum Spiel gelassen; doch das Verlangen, sich öffentlich zu zeigen, machte ihm Muth und hielt ihn aufrecht. Das Es-Dur-Concert von Ries ging herrlich und seine eigene Fantasie aus dem Stegreife fiel auch gut aus. Alles war hoch erstaunt über das Talent und die eminente Fertigkeit des Knaben. Der Fürst Esterhazy sagte ihm viel Schönes und schenkte ihm 50 Dukaten, und damit gings nun auch, so bald ihn das Fieber wieder verlassen hatte, gleich weiter auf Reisen nach Preßburg. Hier protegirten ihn besonders der Graf Amaden und Zapary, die ihm auch auf 6 Jahre einen Gehalt von 600 fl. jährlich zu weiterer Ausbildung aussetzten. Solche Erfolge mußten den Vater überraschen: alle seine früheren Träume sah er aufs Neue schon verwirklicht, und gab seine Stelle auf und zog mit Frau und Kind nach Wien, wo dann C. Czerny eine neue Schule mit unserm Franz begann. Czerny, der es wahrlich recht gut mit ihm meinte, legte ihm Clementi's Sonaten vor; das aber beleidigte den Knaben als ein zu schülerhaftes Behandeln, und erst als er Hummels und Beethovens Werke zu spielen

bekam, sprach er mit Achtung von seinem Lehrer. Der alte Salieri, der den kleinen Virtuosen einmal hörte, gewann ihn lieb und ertheilte ihm Unterricht im Partiturlesen und machte auch einen Curs der Kirchencomposition mit ihm durch. In den Musikalienhandlungen fand er alle Stücke, die man ihm zur Auswahl vorlegte, nicht schwer genug, und wirklich spielte er bei dieser Gelegenheit einmal Hummels H=Moll=Concert, das damals eben die Presse verlassen hatte, vor mehreren tüchtigen Virtuosen und dem Verleger prima vista. Das Staunen und der Beifall der Anwesenden machte ihm Muth, sich öfter öffentlich hören zu lassen; doch war er bereits 18 Monate in Wien und hatte sich dort schon einen bedeutenden Namen erworben, ehe er selbst ein Concert gab. Aber es war auch eins der merkwürdigsten, die je dort von jungen Virtuosen gegeben worden sind. Die ganze Wiener Musik=Noblesse war dabei versammelt, selbst Beethoven nicht ausgenommen, der doch damals, besonders seines körperlichen Zustandes wegen, sich auf alle mögliche Weise von der Welt entfernt hielt, unserm Franz aber aufmunternd und so freundlich, als seine Schwermuth es zuließ, die Hand drückte, und damit ihn würdig zeichnete gleichsam des Namens Künstler. Indeß lag dem Vater noch immer der Gedanke an die unvollendete Ausbildung seines Sohnes sehr am Herzen, und er führte ihn daher 1823 zu dem Zwecke nach Paris. Franz's Uebersiedelung aus Deutschland war aber nicht die eines Schülers, sondern ruhmreich wie die des ersten Meisters. Des Vaters Absicht war, ihn dort ins Conservatorium zu bringen und unter Cherubini's Leitung den Kontrapunkt und die Composition studiren zu lassen. Dieser aber wies ihn, ungeachtet der Empfehlungsbriefe vom Fürsten Metternich, als einen Ausländer ab und wollte ihn selbst nicht einmal spielen hören. Der Vater verzweifelte fast. Indeß drang der Ruf des kleinen ungarischen Virtuosen bis ins Palais=Royal; Beide, Vater und Sohn, wurden bei Gelegenheit des neuen Jahres dorthin berufen, und das Wunderkind von kaum 12 Jahren bezauberte alle Anwesenden. Der Herzog von Orleans, von seinem Spiel entzückt, verlangte, daß es sich ein Geschenk von ihm ausbitte. „Diesen Hanswurst“ rief Franz laut und zeigte mit kindlicher Naivität auf einen Gliedermann, der an der Wand hing. So verging ein ganzes Jahr, in dem der geniale Knabe die Puppe aller Pariser jungen Frauen, überall gehätschelt und geliebkost wurde. Seine losen Streiche und Possen, seine Launen und Grillen wurden alle angemerkt und vielfach erzählt: Alles fand man entzückend. In einem Alter von 12 Jahren hatte er Leidenschaft erregt, Eifersucht geweckt, Haß entzündet; alle Köpfe drehten sich um ihn; man war in ihn vernarrt. An einem Abend im ital. Theater, während man sich in allen Logen um ihn riß, fühlt er sich zärtlich umfaßt: es war Talma. Die unmittelbare Wirkung von diesen Huldigungen war, daß er die reinen und oft höchst naiven Einfälle vergaß und mitleidig gleichsam auf die süßen und frommen Entzückungen herabsah. Er wollte nicht mehr Kind seyn und trotzte auf sein Talent, das ihn der Zeit vorangerückt hatte; gerieth dabei aber, um das Alter wirklich zu überflügeln, auf schroffe Gewohnheiten, gab sich einen gewissen Anstrich von stolzem Ernste, der den Sonderling verkünden sollte. Aber auch noch weiter hinaus, und hier vielleicht desto gewichtiger, erstreckten sich die Folgen davon; sein Talent unterwarf sich gewissen Gewohnheiten und seine Geistesthätigkeit erhielt einen ganz eigenen Gang. Der Vater fühlte das und hielt es daher für höchst nothwendig, ihn der festen Regel einer anhaltenden Arbeit zu unterwerfen. So mußte er ihm alle Mittag nach Tische auch 12 Fugen von Bach vorspielen, sie zugleich in verschiedene

Tonarten umzusetzen, war für Franz ein Kinderwerk. Im Monat Mai 1824 gingen Vater und Sohn nach England. Auch hier spielte dieser am Hofe Georgs IV. mit unglaublichem Erfolge. Hier war es, wo ihn der berühmte Phrenolog Deville, ohne ihn zu kennen, nach Untersuchung seines Schädels, für einen gebornen Tonkünstler erklärte, und nachher, als er seinen Namen erfuhr, so zärtlich küßte. Im September des Jahres kehrte L. nach Paris zurück und ergriff dieselbe Lebensart wie früher. Deshalb hielt der Vater ihn noch strenger zur Arbeit an, und nun auch zur Composition, obschon er nie eigentlichen Unterricht darin empfangen hatte, und unternahm im April 1823 eine zweite Reise nach England. Diesmal besuchte er auch die St. Paulskirche dort, und hörte einen Chor von 7 bis 8000 Kindern aus den Freischulen, die einstimmig Lieder und Psalmen sangen. Er nahm einen jener seltenen, gewaltigen Eindrücke mit, die zu erneuern man sehr vorsichtig seyn muß, wenn nicht die Erinnerung daran sehr geschwächt werden soll. Aber von dieser Zeit an componirte er auch fleißiger, schrieb Sonaten, Variationen u. dergl. für Clavier, und endlich sogar die Oper „Don Sanche oder das Schloß der Liebe", die Ende des Jahres 1825 vier Vorstellungen in der Königl. Academie der Musik erlebte, und seinen Ruf bedeutend hob. Der Vater beschloß nun eine größere Reise in die Departements. Im Februar 1826 waren sie in Bordeaux, wo Franz einige Male mit großem Beifalle öffentlich spielte; ebenso später in Toulouse, Montpellier, Nimes, Marseille und Lyon. Der Aufenthalt in dieser letztgenannten Stadt ward in sofern besonders wichtig für ihn, weil hier zuerst das Gefühl seiner Bestimmung in frischer Kräftigkeit in ihm erwachte und seinem Geiste sich in klareren Begriffen bekundete. Wir wissen nicht, was die eigentliche Ursache davon war; etwas Wichtiges jedoch und auch nicht ganz Angenehmes muß damals mit oder in ihm vorgegangen seyn, denn er kehrte schnell nach Paris zurück und nahm bei Reicha Unterricht im Kontrapunkte. Vielleicht glückte ihm nicht ein ähnlicher Streich wie der zu Bordeaux, wo er eine seiner eigenen Sonaten für ein Werk Beethovens ausgab, und nun sie bewundern hörte. Auch spricht er selbst nicht gern von seinem Aufenthalte in Lyon, und gab sich seit der Zeit immer mehr seinem Hange zur Einsamkeit und Fömmigkeit hin, mit dem sonderbarer Weise der Charakter des Vaters im vollkommensten Widerspruche stand. Hatte er Geld, so konnte er damals 6 Monate lang sich einschließen und vor Niemand sehen lassen. „Les pères du désert" waren seine Lieblings- und fast einzige Lectüre. Die Musik schien ihm überdrüssig zu werden; nur weil der strenge Vater es wollte, übte er sich. Dabei quälte ihn eine unaufhörliche Herzensangst; allerhand Scrupel beunruhigten sein Inneres, und nur in der Beichte fand er Ruhe und Trost wieder. Nach einem neuen künstlerischen Ausfluge 1827 über Genf, Lausanne, auch in die deutsche Schweiz bis nach Bern, ward das etwas anders, doch nicht viel. Uebrigens war die Art seiner Frömmigkeit jetzt vernünftiger als vorher, und betete er gern und oft die Litaney, so geschah es wirklich zu eigener Erhebung. Deshalb unternahm er denn auch gleich in demselben Jahre noch eine dritte Reise nach England, und sie glich einem wahren Triumphzuge. Besonders im Drurylanetheater machte er wiederholtes großes Glück. Auf seiner Rückreise aber ward seine Gesundheit wankend, und um diese herzustellen, führte ihn der Vater in die Bäder von Boulogne. Er stärkte sich; aber der Vater starb, und dieser Schlag des Schicksals warf ihn für den Augenblick wiederum ganz darnieder. Wir sagen: für den Augenblick; denn kaum konnte der Gedanke in ihm erwacht seyn, daß damit auch das

das Tagewerk des Gehorsams vollbracht sey, so hob er, und stolz, sein Haupt wieder. Das freie Leben, das er vor sich sah, zog ihn mächtig an. Als Glied der menschlichen Gesellschaft — wir müssen es gestehen — warf er sich ihm schüchtern und mit Ueberlegung in die Arme; doch als Künstler stürzte er sich stürmisch wild hinaus in die weite Bahn, auf der nun kein Zügel mehr seine Schritte hemmte, und wunderbare Umwandlungen sahen wir in den kürzesten Zeiträumen in und mit ihm vorgehen. Paris ward der Wahlplatz seines Lebens. Von Boulogne dahin zurückgekehrt, begründete er sich durch Unterricht seine Existenz. Großes lag in seinem Bestreben; mit einer unbegränzten Leidenschaft gab er sich literarischen Forschungen hin, und Operntexte wurden zur Hand genommen und zu componiren angefangen. Die Romantik, die in der französischen Literatur u. Kunst ihr Wesen trieb, zog auch ihn mit ihren verführerischen Farben an, bis eine unglückliche Liebe zu einer reichen Edeldame wieder die ganze Welt ihm in dem düstersten Licht erscheinen ließ. Alles, was er begonnen und mit so vielem Muthe u. so freudiger Hoffnung schon um ein Bedeutendes gefördert hatte, eckelte auf einmal ihn an, und die Kirche ward wieder seine Sehnsucht, seines Strebens Ziel. Wie Silvio Pellico versenkte er sich ganz in Gott. Urhan war sein einziger und liebster Umgang. Ihm gab er sich ganz hin. Nicht religiöse blos, eine heilige Musik wollte er jetzt schaffen. Messen fing er an zu componiren, und gewiß würden herrlich und schön sie ausgefallen seyn; doch eine Krankheit hinderte ihre Vollendung. L's Lebenskräfte erschöpften sich fast ganz unter einem Uebermaaß von Geistes- und Gefühlsthätigkeit. Mehrere Tagblätter meldeten schon seinen Tod, da erschien er urplötzlich wieder auf dem Schauplatze, aber als ein ganz anderer Mensch, die Kunst verlachend, wie die Religion, wenigstens scheinbar, und abgespannt, reizbar und empfänglich für alles Sinnliche, und so gleichsam gestempelt zum Opfer niedriger Leidenschaften. Das einzige musikalische Werk, was er in dieser Zeit fertig machte, war die Fantaisie sur la fiancée; aber sie trägt auch ganz den Stempel seines damaligen Zustandes; es ist ein Stück, das spöttischen Ernst und Byronschen Geist zeigt, coquett brillant nach Herz's Manier. Zum Glück für ihn erzeugte die Uebersättigung des sinnlichen Genusses bald Ueberdruß und dieser Ueberdruß das Bedürfniß der Arbeit, des Wissens und des erneuerten Gebrauchs seiner noch übrig gebliebenen künstlerischen Kräfte. Er fühlte sich auf eine gewisse Art herausgefordert von den Fortschritten und dem Glanze Ebenbürtiger, und das gab ihm seinen ganzen Muth, sein ganzes Ich wieder. „Ich muß Paganini werden" sagte er zu sich selbst, und dieser Gedanke hat ihn seitdem nicht wieder verlassen. Eine halbjährige Reise in die Schweiz, die er machte, war besonders der Uebung gewidmet. Nach Paris zurückgekehrt, besuchte er häufig das Theater an Porte St. Martin, wo man „Marion de Lorme" und „Antony" gab. Einer Stelle von einem dieser beiden Stücke hatte er eine „Erinnerung an seinen Aufenthalt am Montblanc" beigefügt. Von dem St. Simonismus, dem er sich leichtsinniger Weise hingegeben hatte, sagte er sich, reicher an Erfahrung, los. Mittlerweile kam das Jahr 1830. Lieszt sah die Revolution der 3 Tage; er faßte die Idee, eine Symphonie revolutionaire zu schreiben. Man kann also leicht denken, welche Wendung seine Kunst genommen hatte oder zu nehmen drohte; wird über sie aber ganz einig, wenn man seine neuesten Werke, die „Apparitions", die „Harmonies poetiques et religieuses" und die „Grand Fantasie di Bravura sur la Clochette de Paganini" u. s. w. zur Hand nimmt. Es sind außerordentliche Schwierigkeiten, die als Concertstücke

unter kunstfertigen Händen, wie L. sie besitzt, von großem Effect seyn können; aber die Dichtung ist so eigenthümlicher Art, daß wir den Tadel wohl begreifen konnten, den L., der allgemein bewundert, angestaunt worden war, so lange er unter strenger Regeln Autorität arbeitete, als er nur sich angehören wollte bei der Schöpfung neuer Werke, von vielen Seiten zu dulden hatte. Man muß L. kennen, um seine Composition und sein Spiel, seinen Vortrag zu begreifen. Ein Mann, der, als er 1831 der Malibran in einem Concerte eine Arie begleitet hatte, und diese hochgefeierte Sängerin wieder zur Loge begleiten will, im Augenblick, wo er Lafayette im Vorübergehen erblickt, sie verlassen und in einem Sprunge sich dem alten General an den Hals werfen konnte, ist kein gewöhnlicher, und bindet sich wahrlich nicht an altherkömmliche Regeln und Formen. L's Kunst ist der ganze Ausdruck seines Lebens; alle Veränderungen desselben prägen sich treu in deren Eigenschaften und Mängeln ab. Und sein ganzes Leben ist nichts als ein athemloses, nacktes Hineinstürzen in das Chaos, worin unsere ganze Zeit gährt. Sein Geist hat sich vermöge einer erstaunlichen Kraft der Sympathie mit Allem associrt und identificirt, was unsere gegenwärtige Gesellschaft Großes und Herrliches aufweist; aber in dem glühenden Eifer, Alles kennen zu lernen, Alles zu erfassen, wußte er den dürren Staub nicht immer genug zu unterscheiden von der fruchtbringenden Erde. Daher jene Stimmung, in der er in alle seine Vergnügungen den Schmerz und in seine Schmerzen die Verzweiflung mischte, und die wir in allen seinen Kunstleistungen treulichst ausgedrückt wieder finden. Mit derselben unersättlichen Gier, wie er jetzt die Werke seiner Freunde Lamartine, Delamennais, Hugo, de Vigny, Ballanche und der Mad. Dudevant u. A. gleichsam verschlingt, u. ihre Ideen sich alle zu eigen zu machen strebt, studirt er auch mit Verehrung die unterscheidenden Eigenschaften eines Chopin, Hiller, Mendelssohn, Urhan, Berlioz u. A., die alle bewundernd zu ihm aufschauen, und will sie alle umfassen. Er lebt ganz in seiner Kunst, sie begreift und beherrscht sein ganzes Ich. Daher ist auch sein Vortrag nicht ein mechanisches, materielles Exercitium, sondern im eigentlichsten Sinne des Worts eine Composition, eine wirklich für sich bestehende Schöpfung der Kunst. Man hat ihn das bekannte große Concertstück von Weber spielen hören, wie er ein Tutti des Orchesters überwältigte und durch kunstreiche Spielmodificationen das tausendfache Bravorufen des Publikums übertönte. Als er neulich (December 1835) im Hotel de Ville ein Duo mit seiner jungen Schülerin, Mlle. Vial, vortrug, spielte er mit solcher Leidenschaftlichkeit und innerer Anstrengung, daß er nach einem anhaltenden Aufwand von Feuer und Ausdruck der Ermattung unterlag, und ohnmächtig an seinem Instrumente niedersank. Das kann nur bei Dem der Fall seyn, der selbst tief, recht tief fühlt, was er spielt, so ganz aus **seiner** Seele spielt. So bald sich L. nur ans Instrument setzt, wagt das Pariser Concert-Publikum, das sonst ziemlich ungenirt sich benimmt, auch kaum zu athmen. Vorzüglich aber im Vortrage Beethovenscher Stücke ist er gigantisch. Natürlich hat ein solch ganz aus sich gegebener, freier Vortrag, mag er von noch so gewaltiger Wirkung seyn, auch seine Fehler, und vielleicht mehr als der correct geglättete, elegant-regelrechte. L's Fehler bestehen in dieser Hinsicht besonders in einem gewissen Uebertreiben der Empfindung, das zwar aus einem großen Feuer der Seele hervorgeht und aus dem Streben, eine oft frostige Composition durch einen lebhaften Vortrag zu heben, aber auch vor einer Art Charlatanismus nicht sicher ist, besonders in den Manieren. In der That, wir müssen es auf-

richtig gestehen, L. rechtfertigt in seinem Vortrage den Grundsatz, daß das Erhabene dicht neben dem Lächerlichen steht; und dann läßt sich ihm eine nicht immer gut angebrachte Nachlässigkeit im Takte vorwerfen: eine natürliche Folge der ganzen Art seines Vortrags. Jedes Stück, das er spielt, betrachtet er im Allgemeinen als ein Thema, über welches er fantasirt. Häufig macht er etwas Wundervolles aus einem mittelmäßigen Stücke; aber auch nur er allein, dieser in seiner Art seltene Wundermensch, besitzt die Kraft. Viele Tonstücke lassen das zu, ja sind eigentlich zu einem solchen Vortrag geschaffen; allein wir wissen auch, daß sehr oft der Charakter eines Stücks gänzlich abhängt von der Einheit des Rhythmus, und daß ein Fehler dagegen auch durch den sonst glänzendsten Vortrag nicht gedeckt werden kann. So ist es der Fall z. B. mit dem Scherzo in der Cis-Moll-Sonate von Beethoven, das unserm L. nie ganz gelingt. Nicht als ob ihm das Gefühl des Rhythmus abginge: er überläßt sich nur allzusehr seinem Ungestüm, was der Begleitungsstimme nicht einmal schon sehr lästig war. Um dieser Art seines Vortrags willen halten wir es auch für einen sehr glücklichen Zufall, daß L. nicht irgend in Deutschland oder in dem Norden wo, sondern in Frankreich und gerade in dem lebenslustigen Paris seinen Wohnsitz aufgeschlagen hat; denn wir halten uns, in jedem Betracht, für überzeugt, daß er nirgendswo so außerordentliches Glück mit seinem Spiele gemacht haben würde, als eben in Paris. Doch Eins müssen wir dabei wieder loben, daß er zugleich ein Streben dadurch an den Tag legt, seine Kunst immer mehr und mehr los zu machen von allen formellen und beängstigenden Fesseln, in denen die Musik offenbar noch sehr gefangen liegt; und das ist ein ächt künstlerischer Zug, denn der Künstler, wenn es ihm hell wird im Innern, wenn wirkliche Begeisterung seine Seele füllt, frägt nicht nach einem die Freiheit beengenden Zweck, sondern bildet sorglos nach, was das innere Auge geschaut, und unbekümmert um allen äußern Regelzwang. Und von diesem Gesichtspunkte aus wollen denn auch L's Compositionen betrachtet seyn, von denen wir noch anführen: ein Duo für 2 Flügel über ein Thema von Mendelssohn; eine Fantasie symphonique für Pianoforte und Orchester über 2 Themas von Berlioz (den L. über Alle schätzt); und die große Symphonie fantastique von Letzterm, fürs Pianoforte arrangirt. Es sind keine eigentlichen Originalwerke; aber ihre Composition verdient dennoch die aufmerksamste Beachtung. Bei allen liegt offenbar die Absicht zum Grunde, die Orchestration dem Instrumente anzueignen, d. h. das Pianoforte instrumental und concertirend durch sich selbst zu machen. Die Revolution im Pianofortespiel, welche von seinen Vorbildern begonnen ist, will er verfolgen und zu Ende führen. Wahrlich eine großartige, fruchtbare Idee, die eine junge starke Einbildungskraft zu reizen fähig ist. Aber wir fürchten nur, daß sein riesiges Talent, welches keine Schwierigkeiten kennt, die Mängel übersehen wird, die dem Pianoforte auch bei bester Behandlung anhaften, und gewisse Hülfsmittel, die weniger dem Pianoforte als ihm selbst angehören. Die Fantasie symphonique componirte er im Herbste 1834 während seines Aufenthalts zu La Chenaie beim Abbe de la Mennais, den er mit Stolz seinen Lehrer nennt. Sie bietet die unerwartetsten, herrlichsten Effecte dar in den Versetzungen. Die kühnen und oft ganz neuen Verbindungen der Harmonie beurkunden eine sehr tiefe Kenntniß, und dieses einzige Stück allein schon, das aber auch theilweise für sein bestes gehalten wird, beweist, daß der bewunderungswürdige Pianist einen hohen Rang unter unseren heutigen, namentlich französischen Instrumentalisten einnehmen könnte, wenn er wollte. Er

ist jetzt erst 25 Jahre alt; eine ewige Unversiegbarkeit seiner hochaufsprudelnden Geistesquelle unterscheidet ihn von den gewöhnlichen musikalischen Wunderkindern; den Weg zu vollkommen harmonischer Ausbildung hat er betreten; auch im flüchtigsten Wechsel der Situation des Geistes wie des Körpers hat er eine seltene künstlerische Kraft bewährt, — wir dürfen noch Alles von ihm hoffen. F. u. St.

Litaney, von dem griech λιτανεία (Bitten, Flehen), ist die Formel eines öffentlichen Bitt-Gesanges zur Zeit allgemeiner Noth, nach Zonaros und Nikophorus um 446 zu Constantinopel unter Theodos von Proklos, nach Paulus Diaconus in Antiochien unter Justinian auf Veranlassung eines großen Erdbebens eingeführt. Da habe, erzählt die Legende, unter dem auf das freie Feld geflüchteten Volke ein unversehens in die Luft gehobener, aber auf den Ruf des Volks „Kyrie eleison!" unverletzt wieder herabgekommener Knabe in der Luft den Gesang der Engel vernommen: „Heiliger Gott! Heiliger und Starker, Heiliger und Unsterblicher! erbarme dich unser!" Und nun ward es Gesetz, diese Worte zu Zeiten der Noth in der Kirche in abwechselnder Weise, von Seiten der Priester und von Seiten des Volks, abzusingen, und der Gesang selbst eine Litaney genannt. Doch war schon den Juden (vergl. die Art. Hebr. Musik und Leviten) ein solcher Wechselgesang nicht ungewöhnlich, und der 136ste Psalm unter anderen ist sicher auf diese Weise vorgetragen worden. Vergl. auch den Art. Antiphonie. Man hat der Form nach eine größere und eine kleinere Litaney. Die letztere soll der Bischof Mamertus von Vienne 446, als diese Stadt von vielen Unglücksfällen heimgesucht wurde, die erstere Gregor der Große während großer Ueberschwemmung der Tiber und grassirender Pest verfaßt und angeordnet haben. Diese bestand aus einem siebenchörigen Gesange der Geistlichen, Mönche, Nonnen, Knaben, Mädchen, römischer Bürger, Wittwen und Weiber, u. wird daher auch wohl L. septiformis genannt. Wahrscheinlich bestand die ursprüngliche Litaney nur aus den Worten Kyrie Eleyson. Im Fortgange der Zeit aber ist sie durch mehrere und verschiedenartige Zusätze erweitert worden, u. so ist es gekommen, daß zuletzt in der katholischen Kirche ziemlich jeder Klagegesang, der eine geistliche Beziehung hatte, wie auf die Kreuzigung Christi ꝛc., eine Litaney genannt, und diese dann, wie das Kyrie (s. d.) in der Messe, von den Kirchencomponisten auch auf die verschiedenste Weise componirt wurde. Unter den alten, besonders italienischen Componisten giebt es wohl nicht einen einzigen, der nicht auch Litaneyen gesetzt hätte. Doch sind sie sich alle darin gleich, daß sie aus einem Wechselgesange bestehen, der meist ernst recitativisch, in einem Umfange von wenigen Tönen (die uralten L. bewegten sich meistens nur in der Terz g a h, und waren dennoch von guter Wirkung), unter Begleitung der Orgel oder höchstens einiger weniger Instrumente vorgetragen wird, wie der Text auch, bei aller Verschiedenheit, doch immer ein und denselben Hauptcharakter hat, daß er ein Flehen zu Gott, ein Anrufen des Allerhöchsten um Erbarmung enthält. Früher wurden die L. blos an den sog. Dies rogationum abgesungen. Später richtete man sie nicht blos an die Dreieinigkeit, sondern auch an die Heiligen, und sang sie also auch bei Processionen. Die protestantische Kirche, in der die Litaneyen auch, sowohl in poetischer als musikalischer Hinsicht, verschieden seyn können, gewöhnlich auch abwechselnd gesprochen u. (natürlich wie oben recitativisch) gesungen werden, immer aber auch mit dem Worte Kyrie eleyson anfangen und endigen, hat ihren Grundsätzen gemäß die L. zwar im Ganzen beibehalten, aber die Anrufungen der Heiligen und die

Processionen verbannt. Vielen will die gewöhnliche Form der protestantischen L. eine wesentliche Verbesserung der katholischen erscheinen. In der That auch hat sie in ihrer Einfachheit etwas Erhebendes, mächtig Ergreifendes, das ein wirklich religiöses Gefühl — Andacht erweckt, tröstend u. kräftig stärkend gegen die Schläge des Schicksals. — Der Vollständigkeit wegen führen wir auch noch an, daß die Herrenhuter auch der Betstunde, welche sie Sonntags Vormittags vor der Predigt halten, den Namen Litaney gegeben haben, und daß man dieses Wort auch wohl ganz allgemein für Klage und — sogar auch in der Musik — allegorisch für Langweiligkeit gebraucht. Dem für religiöse Musik minder empfänglichen Ohre muß nämlich die einfache u. oft in sich wiederkehrende recitativisch wechselnde Form der eigentlichen Lamentation, und namentlich der großen, etwas Langweiliges haben, und so ist es sprichwörtlich geworden, daß man jede einförmige und weitausgedehnte Musik, mit einem gewissen Spotte gleichsam, eine Litaney nennt, so wie man auch das Wort Leyer (s. d.) in dem Sinne braucht, das hier also mit Litaney synonim erscheint, nur mit dem Unterschiede, daß eine einförmige u. nach ihren Hauptsätzen sich oft wiederholende Musik erst dann (in diesem Sinne nämlich) Litaney genannt zu werden pflegt, wenn sie zugleich langausgedehnt ist, während eine Leyer (leyernde Musik) auch von kürzerem Umfange seyn kann.

Literatur. (Diesen Artikel müssen wir, um wirklich darin eine vollständige Uebersicht, in systematischer und chronologischer Ordnung, über die gesammte musikalische Literatur bis auf unsere Zeit geben zu können, wie es in unserer Absicht liegt, bis zum Schlusse dieses Werks verschieben, wo er dann im Nachtrage enthalten seyn wird.) d. Red.

Literes, Don Antonio de, ein berühmter alter spanischer Componist, der der Einzige gewesen seyn soll, welcher es verstand, das Majestätische und Anmuthige der alten Musik mit dem Feuer und der Lebendigkeit der neueren zu verbinden, ohne dabei der Wahrheit des Ausdrucks auch nur das Mindeste zu vergeben. So sagt wenigstens Benedikt Heinrich Feyoo in seinem Thes. Crit. univ. T. I. diss. XIV.

Litice, s. Cornet.

Liturgie. Die eigentliche Bedeutung dieses Wortes, das von dem griech. λειτουργια herkommt, ist: öffentliches Amt und Geschäft, das Jemand zu verrichten hat. Die LXX aber gebrauchten das Wort vornehmlich zur Bezeichnung des Priester- und Levitendienstes im Tempel, und in diesem Sinne nahmen es auch die neutestamentlichen Schriftsteller, dehnten die Bedeutung jedoch auch auf ihre eigene Amtsführung aus, und so kam der Name als technisches Wort in die christliche Kirche, und bezeichnet nun im Allgemeinen die Art und Weise, wie gottesdienstliche Handlungen, Ceremonien und Ritus, von den amtsführenden Personen, die Liturgen heißen, verrichtet werden, und welche bekanntlich in allen christlichen Kirchen auch zum großen Theile musikalisch sind. Deshalb verstanden denn auch die alten Kirchenväter und nach ihrem Vorgange selbst mehrere spätere Kirchenschriftsteller unter L. vorzugsweise die Messe, weil diese bei ihnen den größten Theil jener kirchlichen Handlungen umfaßte; und so wird denn auch hier, in unserem Werke, das, was die Liturgie der katholischen Kirche insbesondere betrifft, schicklicher unter dem Art. Messe weiter besprochen. Die protestantische Kirche, die keine eigentliche Messe im musikalischen Sinne mehr hat, begreift unter Liturgie alle Handlungen und Verrichtungen des Geistlichen und der Gemeinde, durch

welche das Göttliche und Ewige mittelst sinnlicher Formen, Zeichen und Symbole anschaulich und für das Gefühl wirksam dargestellt wird, und also auch das Musikalische, was mit diesen Handlungen rc. verbunden ist. In Bezug auf sie sind demnach auch vornehmlich alle Bemerkungen zu verstehen, welche wir im Verlaufe der Betrachtung unsers Gegenstandes vorbringen, dabei nur in so weit auf die katholische Kirche Rücksicht nehmend, als diese gleich steht der protestantischen oder mit dieser zur Verdeutlichung der Sache in Vergleich gestellt werden muß. Immer macht in der protestantischen Kirche die Predigt das Hauptelement des religiösen Cultus aus, und eines Theils um so richtiger auch, als die Gottesfurcht und Tugend, die derselbe zu erzeugen strebt, bedeutend von der richtigen Erkenntniß abhängt; allein sie verkennt doch auch nicht, daß, wie die Religion Sache des ganzen geistigen Menschen ist, psychologischen Principien zu Folge der Cultus auch nicht blos, wie vorzugsweise durch die Predigt als des vornehmlich doctrinellen Elements geschieht, blos auf den Verstand und die Vernunft, sondern auch auf das Gemüth, die Fantasie und daher die Sinnlichkeit gewirkt werden müsse *). So sehr also der protestantische Cultus den sinnlichen Pomp, die den Geist betäubende Ueberfülle der katholischen L. und selbst ihrer Messe an sich, als seinem Prinzip feindselig gegenüberstehend, verschmäht, so nimmt er dennoch, selbst mehr als die noch einfachere L. der Reformirten, auch zu den Mitteln seine Zuflucht, wodurch das Heilige veranschaulicht werden kann, so weit es die Vernunfterkenntniß des Göttlichen nicht beeinträchtigt. Daß auch die Musik darunter begriffen ist und nothwendig begriffen seyn muß, liegt in ihrem ganzen Wesen als Kunst und namentlich als schöne Kunst, als welche sie erscheint als die stumme und doch vielberedte, als die ätherische und doch Allen verständliche Sprache der Seele, des Gemüths. Man vergleiche die Art. Kunst und Musik, auch Kirchenmusik. Deshalb nahm denn auch Luther, dieser gewaltige Reformator auch in der Liturgie, auch bald zu ihr seine Zuflucht, und that ihre Kraft in dieser Beziehung dar in Lehre und Beispiel. Freilich waren die Umänderungen, die er mit der damals bestehenden L. vornahm, im Ganzen nur unbedeutend. Er ließ die Messe in deutscher Sprache halten, aber nur dann, wenn sich Communicanten meldeten. Der übrige Theil der Messe blieb fast ganz unverändert, während auch in den übrigen Theilen des officii divini und an den horis canonicis bei den Stiftern nur einzelne Aenderungen vorgenommen wurden. Weil man dies für die mit den Kirchen verbundenen Schulanstalten nützlich erachtete, so ward sogar der lateinische Gesang abwechselnd mit dem deutschen beibehalten. Die Privatmesse ward ganz aufgehoben und sonach auch der Meßkanon geändert. Allein bei dem großen Verdienste, das er und seine Nachfolger, durch Einführung geistvoller Lieder, durch das Anhalten der Prediger zu musikal. Bildung erwarben, hätte der Saame, den er ausstreute, dennoch zu einer reichen, seegensvollen Frucht gedeihen können, wenn nur die späteren Pfleger des Keims sich das Emporkommen desselben hätten mehr angelegen seyn lassen. Für Aufstellung richtiger Principien und wissenschaftliche Begründung der L. thaten sie fast gar Nichts; höchstens daß sie das Gegebene und Vorgeschriebene beibehielten. Luther, obwohl er seine Ideen mehr unmittelbar ins Leben führte, als erst wissenschaftlich behandelte, hat in seiner Schrift

*) Verf. dieses Aufsatzes hat dies in mehreren Schriften ausführlich dargethan, wie jüngst noch in einigen Abhandlungen in der „allgemeinen Kirchenzeitung"; hier kann zum Weiteren nicht der Ort seyn.

„von deutscher Messe und Ordnung des Gottesdienstes“ doch einen Anfang dieser Art gemacht; allein später hielt man sich entweder ängstlich an den lutherischen Buchstaben, oder modificirte ohne Plan und Grundsätze, und nach und nach sogar zum größten Nachtheile des musikalischen Theils der Liturgie, der doch unstreitig den wirksamsten ausmachte und von Einsichtsvollen hie und da auch oder von unumstößlichem Landes- oder Ortsgebrauche stets mit aller Kraft und bestem Erfolge festgehalten wurde. Bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts blieb meistens, was die Reformation noch übrig gelassen hatte. Von da an aber wurden Versuche gemacht, neue Ordnungen in der Liturgie aufzustellen, die in Form und dogmatischem Gehalte dem Bedürfnisse einer aufgeklärteren Zeit entsprächen. Man wird begreifen, daß in solcher Absicht das, was auf das Gemüth wirkt, die Seele erhebt, also die Musik, wenig oder gar nicht berücksichtigt und der ferneren Anwendung werth gehalten wurde. Kirchenagenden, d. h. Bücher, die die Form der öffentlichen Gottesverehrung und der kirchlichen Handlungen (der Liturgie) bestimmen und die dabei zu gebrauchenden Formulare enthalten, erschienen: von Seiler (1782), Junge (1799), Velthusen (1801), Breitenstein (1804), Gutbier, Scherer, Mehlis, Frosch, Lindemann, Sintenis, Wollgast, Reuß, Feßler, Wimmer u. A., von den oberen Kirchenbehörden in der Pfalz, in Kurland, in Hamburg, in Oesterreich, Oldenburg, Schleswig-Holstein, in Pfalz-Sulzbach, Anhalt-Bernburg, Würtemberg, Schweden, Sachsen, Arnstadt (durch Busch), zu Basel 2c. Alle diese Agenden huldigten in Form und Materie den Fortschritten der Zeit; am meisten aber, und mehr als rathsam war, die schleswig-holsteinische. Erst in den letzten Jahren ward auch der musikalische Theil der Liturgie unter den Theologen wieder zur Sprache gebracht. Man bemerkte, daß die bloße Verstandesreligion der Protestanten, welche die Verschönerung der Kirchen und des Gottesdienstes durch Bildwerke und Musik, wie in der reformirten Schweiz, für unnütz hielt, nicht allgemein genüge, und daß die Zahl der Kirchengänger immer geringer werde. Gegen diese religiöse Erkaltung suchte man nun eine neue Belebung in der Verschönerung des äußeren Cultus, der Kirchengebäude 2c., der Form und Dauer des Gottesdienstes, endlich auch in Verbesserung der Kirchenmusik, des Choral- und Altargesanges und des Orgelspiels. Was die Kirchenmusik betrifft, den Choral und das Orgelspiel, so vergleiche man diese Artikel. Der vordem fast ganz vernachlässigte Altargesang, z. B. die Antiphonen, das Vaterunser, die Einsetzungsworte und die sog. Collekte, die man vielfach componirt findet, da ehedem jeder tüchtige Organist eine Ehre darein setzte, diese recitativischen Gesänge oder wenigstens den einen oder andern davon in Musik zu bringen (man sehe Antiphonie 2c.), ist erst seit ohngefähr 10 Jahren wieder allgemeiner im Gebrauch. In vielen protestantischen Kirchen war dieser von Luther weislich beibehaltene, durch Walther und Senfl aber verbesserte Grégorianische Gesang bereits ganz abgeschafft*), weil manche Prediger keine Stimme, keine Ohren, oder auch wie Zwingli keine Idee davon hatten, daß der gesungene Ton weiter klingt und tiefer — bis zum Herzen — dringt als der blos gesprochene. „Ein Prediger muß singen können, sonst seh ich ihn nicht an“, hatte Luther gesagt; aber das Wort war verhallt. Ein Geheul hörte man nicht selten statt eines Gesanges, zumal wenn ein unmusikalischer Organist nicht den Ton zur Antwort finden konnte. Viele

*) In der reformirten Kirche existirte er bekanntlich nie.

Prediger konnten die in der Agende durch Noten fixirten 1000jährigen Urmelodien auch nicht treffen, weil sie durch unnütze Modulation zu schwer, gegen alle Regeln der Declamation und mehrentheils in A=Moll widerlich waren. Auch in den leichteren Dur-Tönen fühlte man in den alten Formen ein unnatürliches Herumirren. Und wirklich musikalischen Predigern waren die gewöhnlichen Accentus ecclesiastici wieder zu einförmig. In Frankreich versuchte man vor und seit 50 Jahren schon, diesen sogenannten plain-chant oder chant-romain zu verbessern. Endlich ward der Zweck erreicht durch den K. Capellmeister der Universität in der Kirche der Sorbonne. Dazu schrieb Choron eine Traité etc. contenant l'office paroissial, vereinfachte die Melodien, richtete sie nach einem besseren Geschmacke ein, und was die Revolution unangetastet gelassen hatte, suchte er, wie z. B. das Kyrie, Gloria, Pater noster etc., mehr den Zeitforderungen anzupassen. In Deutschland, wo es länger bei den eingerissenen Mißbräuchen und beim Schlendrian blieb, machte erst die neue Preußische Agende, alles Leben auf einmal aufrührend, großes Aufsehen in der Sache; besonders auch deswegen, daß sie in Form und Materie ganz wieder zum 16. Jahrhunderte zurückging. Schon 1787 war vom Presbyterium zu Königsberg und einigen anderen Gemeinden auf Fertigung einer neuen Agende angetragen worden, und ein gleicher Antrag wurde 1798 durch den Oberconsistorialrath Sack dem Ministerium vorgelegt, weil die Formulare der alten, noch gesetzlich gültigen Agende „einer vernünftigen geistlichen Erbauung eher hinderlich als förderlich seyen". Der König verordnete dazu am 5ten August 1798 eine Commission von 3 lutherischen und 3 reformirten Theologen, von deren Arbeiten aber Nichts bekannt geworden ist. Das Unglück des Preußischen Staats 1806 und 1807 wirkte in sofern auf diese Angelegenheit, als, dem Vernehmen nach, das Anhören der schönen Wechselgesänge zwischen Priester und Chor in der griechischen Hofkirche zu Petersburg die erste Veranlassung für den frommen König von Preußen gewesen seyn soll, der evangelischen Liturgie etwas Aehnliches zu wünschen. Nach der Wiederherstellung des Staats 1814 faßte man den Plan, die Lutheraner und Reformirten zu einer Kirche zu vereinigen, und diese Vereinigung durch eine neue für Beide passende L. zu besiegeln. Ein Cabinetsbefehl vom 17ten September 1814 verordnete eine besondere Commission, um Vorschläge zu dieser Vereinigung und zur Verbesserung des Cultus zu machen, „weil die Form des evangelischen Gottesdienstes das Erbauliche und Feierliche nicht habe, welches zur Erhebung und Ergreifung nöthig sey". Ohne daß man auch von den Arbeiten dieser Commission etwas Näheres vernahm und — wie es scheint — auch ganz ohne ihre Mitwirkung, wurde 1816 eine neue Form des Gottesdienstes in den Hof= und Garnisonskirchen zu Potsdam und Berlin eingeführt, die dann 1821 und verbessert als neue Agende 1822 erschien, welche nun bei der ganzen Armee, allen Garnisonsgemeinden und Militärinstituten, nach einem Cabinetsbefehle vom 14ten Febr. 1822, sogleich und ganz eingeführt, nach einem gleichen Befehle vom 19ten d. M. aber an alle Consistorien gesendet werden sollte, um sie den Geistlichen vorzulegen, wobei wohlgefällig bemerkt werden sollte, wenn die Geistlichen die Einführung dieser Agende wünschen würden. Die vielen, weitläuftigen u. großen Streitigkeiten, welche darüber geführt wurden, gehören nicht hieher. Das Resultat von Allem war, daß die Agende in diesem Augenblicke nicht allein in ziemlich ganz Preußen, sondern auch, ihren wesentlichen Bestandtheilen nach, in einem Theile von Baden eingeführt worden ist. Interessant ist ihr Weg in dieses Land, zunächst weil

auch hier die ganze Sache zuerst vom Oberhaupte des Landes ausging. Es war im Jahre 1830, als der Großherzog der evangelischen Kirchensection, als dem Organe des Oberbischofs, den Antrag machte, die neue Preußische Kirchenagende (Liturgie) einzuführen. Mit Ausnahme des Prälaten Hüffel lehnte die Section den Antrag ab, und nun befahl der Großherzog, daß in seiner Hof- und Garnisonskirche zu Carlsruhe der Hauptgottesdienst dennoch darnach eingerichtet werde. Am 10ten Januar 1830 ward der erste Versuch gemacht; vielleicht nur die Neugierde hatte ein außergewöhnlich großes Publikum in der Kirche versammelt; aber die Chorgesänge gefielen so sehr, daß der evangelische Kirchengemeinderath der Residenz sogleich um die Erlaubniß einkam, auch in der Stadtkirche diese L. einführen zu dürfen. Schon am 31sten Januar machte er Gebrauch von der erhaltenen Erlaubniß, und nun folgte ihm augenblicklich auch der Ephorus der Landdiöcese Carlsruhe, und sein Beispiel zog noch mehrere nach. Einer allgemeinen Einführung stehen manche Bestimmungen der Landesverfassung entgegen, und so werden vor dieser noch einige Aenderungen damit vorgenommen werden müssen. Indeß sind jene überraschenden Erfolge Beweis genug für die außerordentliche Zweckdienlichkeit der Sache. Das Charakteristische der L. in musikalischer Beziehung ist, daß sie den Gesang vor der Predigt auf einige Verse beschränkt, und statt der Lieder, die von der Gemeinde doch meistens ohne alles Nachdenken und Gefühl abgesungen werden, eine Altarhandlung des Predigers enthält, welche in Wechselgesängen zwischen ihm und einem Sängerchore, in dem Vorlesen des apostolischen Glaubensbekenntnisses, der Epistel, des Evangeliums und dem Aussprechen der allgemeinen Fürbitten besteht. Auf die Predigt folgt nur ein einziger Liedervers, nach welchem dann der Prediger den, den Gottesdienst schließenden, Seegen spricht. Die Anordnung des Ganzen besorgte unter höherem Einflusse der Musikdirector Dr. Naue in Halle, mit Hülfe des Professors Marx in Berlin, der namentlich die Revision des alten, unbrauchbaren Textes sich angelegen seyn ließ. Die aus dem katholischen Ritus beibehaltenen Urmelodien des Altargesanges brachte Naue in Takt und Regeln; die alten Mollaccorde verwandelte er, wo es schicklich war, in Dur; bearbeitete die Responsorien des Chors, des Organisten und der Gemeinde harmonisch; componirte auch manche neue Melodie dazu, und gab dem unmusikalischen Prediger alle möglichen Hülfsmittel an die Hand, das von ihm Verlangte glücklich auszuführen. Seine Arbeit erschien schon 1818 zum ersten Male, unter dem Titel: „Versuch einer musikalischen Agende zum Gebrauche für Prediger, Chorsänger und Organisten". Die alte, langweilige Form, stets innerhalb 5 Tönen declamatorisch und taktlos zu singen, die alles Erbauliche verloren hatte, war dadurch aufgehoben. Wie viel natürlicher auch ist z. B. der verbesserte Gesang des Vaterunsers? Naue hat sinnvoll am Charfreitage und an Bußtagen den Ton in C-, G- und A-Moll, am Osterfeste in C-Dur, beim Erndtefeste in F-Dur genommen. Freilich leicht kann auch hier wieder zu Viel geschehen, zu viel modulirt oder arioso gesungen werden: es muß in mancher Beziehung eine feierliche musikalische Declamation in höchster Einfachheit bleiben, und dann ist gewiß, daß die höchsten religiösen Gefühle dadurch erweckt werden können. Man höre nur darnach den Prediger vor dem Altare auffordern: „Gloria in excelsis Deo!" (Ehre sey Gott in der Höhe!), und die ganze Gemeinde fällt ein mit dem Chorale „Allein Gott in der Höh' sey Ehr"; der Prediger: „Dominus vobiscum"! (der Herr sey mit Euch!), und der Chor antwortet: „und mit seinem Geiste!" — beim Begräbniß der Predi-

ger: „selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben!“ u. der Chor antwortet: „sie ruhen von ihrer Arbeit und ihre Werke folgen ihnen nach“. Eine auch nur einigermaßen gute Stimme des Liturgen, wenn nur ein reiner Ton und Gesang, und die vierstimmige Antwort machen hier eine unbeschreibliche Wirkung, nicht auf den musikalisch Gebildeten allein, — auf jedwed fühlendes Herz. Allerdings das geheiligte Alte muß erhalten werden, das seine unnennbare Kraft Jahrhunderte hindurch bewährt hat; was aber erstarrt ist oder geschmacklos, muß durch neue Formen ersetzt und das Einförmige durch Mannigfaltiges verschönt werden. Daher ist denn auch besser, wenn die Gemeinde dabei in Thätigkeit gesetzt und so eine lebendigere Mannigfaltigkeit erreicht wird, wie schon Pastor Rußwurm es in seiner musikalischen Agende (1828) will *). Prediger, Cantor und Organist müssen zu dem schönen Zwecke sich vereinen; die Kirchenvorsteher müssen zur Erhaltung dieser wesentlichen Verschönerung des Gottesdienstes mitwirken, und die Landesconsistorien in den Schulen nicht blos überhaupt etwas theoretischen Musikunterricht geben lassen, sondern insbesondere befehlen, daß auf den höheren Gelehrtenschulen die, welche Prediger werden wollen, wirklich singen lernen, und einige Kenntniß im Accord- und Choralspiele erlangen, um ihre dereinstigen kirchlichen Handlungen selbst beurtheilen zu können, wie z. B. auf einigen Schulen und der Universität in Hannover, wo auch in den meisten Gegenden noch eine musikalische Liturgie im Gebrauche ist. Und dann: wo der Liturg auch handelt, nie darf seine Verrichtung und besonders sein Gesang den Schein eines bloßen Dienstes, eines blos äußerlichen Werkes, einer Ceremonie blicken lassen, sondern überall und allezeit soll sie als Offenbarerin der heiligen Ideen sich geltend machen, — der Gesang muß feierlich, heilig seyn, die Handlung selbst jenen höheren Geist athmen u. darstellen, welcher durch ihn symbolisch anschaulich gemacht werden soll. Dazu ist aber unumgänglich nothwendig, daß der Prediger: 1) das, was er zu thun hat, so ganz begriffen und in sich aufgenommen habe und während der Handlung selbst so wahr und tief empfinde, daß die Ceremonie, diese Handlung selbst gleichsam sein eigenes Werk, der unwillkührliche, natürliche Ausdruck seines Innern wird; und 2) daß er die hl. Handlung so vollbringe, daß dieselbe seine innere Stimmung auf eine angemessene Weise und so darstelle und ausdrücke, wie dies nöthig ist, um auf die Herzen der Theilnehmer des Cultus zu wirken. Sowohl sein ganzes Aeußeres, seine körperliche Haltung, seine Declamation u. Action, wie der Inhalt dessen, was er spricht, müssen darauf berechnet seyn, die Gefühle, womit er die heilige Handlung vollbringt, auch dem Zuhörer einzuflößen, so wie wenn dieselbe gleichsam von ihnen vollbracht werde. Er muß singen können; und dieses vielbedeutsame Wort des unsterblichen Reformators werden auch die spätesten Jahrhunderte noch, was sich auch sonst in und mit ihnen ändern möge, nicht erschüttern können in seiner uns nach mehr als drei Säculn noch ewig dünkenden Wahrheit. N.

Lituus, der lat. Name für **Zinken**, **Schallmei**, **Krummhorn** und alle denen ähnliche Instrumente. Insonderheit aber versteht man darunter Zinken. S. daher diesen Artikel.

Litzius C. J., der Herausgeber einer „Anleitung, den Generalbaß praktisch spielen zu lernen“ (Mainz bei Schott), und einer „praktischen An-

*) Auf die Mängel der preußischen Agende, die sie an der ganzen Erreichung ihres schönen Zwecks noch hinderten, wird der Verfasser dieses Aufsatzes an einem passenderen Orte aufmerksam machen.

leitung zum Gesangsunterrichte für Schulen" (ebend.), was in der That ganz brauchbare Werkchen sind, componirte auch mehrere hübsche Tänze; Lieder, unter denen eine Sammlung: „die fünf Sinne" betitelt; Serenade für Guitarre, Flöte und Alt, u. dergl. m., was Liebhabern gewiß eine willkommene Gabe gewesen sein wird. Litzius lebt, so viel uns bekannt ist, in Mainz als geschätzter Musiklehrer.

Liuto, italienischer Name der Laute, s. dies.

Lo, eine der sogenannten belgischen Sylben, s. daher diese u. den Artikel Solmisation.

Lobe, Johann Christian, Cammermusikus, Operncomponist und Flötenvirtuos in Weimar, geboren daselbst 1797. Sein Vater, Illumineur in der Bertuch'schen Kupferdruckerei, spielte als Autodidakt verschiedene Orchesterinstrumente, und gab dem Knaben, der auch mit musiciren wollte, eine kleine Flöte in die Hand, auf welcher dieser bald allerlei artige Stücklein blasen lernte. Zufällig hörte ihn, während er eines Tags im Park seinen Spielkameraden vormusicirte, Maria Paulowna, die hohe Beschützerin der Tonkunst, welcher so viele der Weimar'schen Künstler ihre Bildung zu verdanken haben. Ihr Scharfblick erkannte sogleich das Talent des Knaben, der nun unter Autorität seiner hohen Gönnerin vom 7ten Jahre an vom Capellmeister Müller und Musikdirector Riemann Unterricht im Flöten- und Violinspiel genoß, worin er schnell zu bedeutender Fertigkeit gelangte, so daß er bereits im 11ten Jahre als Concertspieler auftreten konnte. Daneben besuchte er das Gymnasium, welches er aber, bis in Tertia gelangt, im 13ten Jahre, bei seinem Eintritte in die Hofcapelle als Violinist, wieder verließ. In seiner weiteren Fortbildung nun fast ganz sich selbst überlassen, widmete er sich mit besonderem Eifer dem Studium der neueren Sprachen, vorzüglich der Muttersprache, deren er sich dadurch zu bemächtigen suchte, daß er die Classiker las, das Gelesene niederschrieb und dann das Niedergeschriebene nach dem Original verbesserte und berichtigte. In der theoretischen Musik vervollkommnete er sich durch fleißiges Studium der besten vorhandenen Werke, nach deren Anleitung er für sich einen vollständigen Cursus in der höheren Harmonielehre machte, während er als Mitglied des Orchesters mit besonderer Aufmerksamkeit auf die Geheimnisse der Instrumentirungskunst achtete, in welche er zugleich durch fleißiges Partiturenlesen noch tiefer einzudringen suchte. Dabei gelangte er zu einer ausgezeichneten Virtuosität als Flötist. Als solcher machte er im Jahre 1819 eine Fußreise nach Wien und im folgenden Jahre nach Berlin, wo er mit ausgezeichnetem Beifalle auftrat und interessante musikalische Verbindungen anknüpfte. In hohem Grade aufgeregt durch die dort gehörten Spontinischen Opern, faßte er nun den Entschluß, seine Kraft, welche sich mittlerweile schon in verschiedenen schätzbaren Compositionen für das Pianoforte, für die Flöte, Violine und das volle Orchester beurkundet hatte, vorzüglich der Oper zu widmen. So entstand zunächst die Oper „Wittekind", zu welcher er sich selbst den Text schrieb, und welche im Jahre 1821 in Weimar wiederholt mit Beifall aufgeführt wurde. In den folgenden Jahren erschienen von ihm 2 treffliche Clavierquartette (bei Breitkopf u. Härtel), deren Werth in der allgemeinen musikalischen Zeitung volle Anerkennung fand, so wie verschiedene Compositionen für die Flöte, zum Theil mit Begleitung des vollen Orchesters, worauf sich aber Lobe's Genius in der 1830 in Weimar mit großem Beifall gegebenen Oper „die Flibustier" (Text von Gehr, vollständiger Clavierauszug bei Breitkopf und Härtel) auf's Neue in voller Kraft beurkundete, und seinen Beruf für die Oper auf's Entschiedenste

bewährte. Noch größeren Beifall fand im Jahre 1833 eine dritte Oper, zu welcher sich L. ebenfalls großen Theils selbst den Text geschrieben hatte, nämlich „die Fürstin von Granada“ (Partitur und Stimmen bei Schott's Söhnen in Mainz), welche auch in den folgenden Jahren in Weimar oft und mit steigendem Applaus wiederholt, und auch in Leipzig und Cassel, unter des Verfassers eigener Direction gegeben wurde, wobei das Publikum mehrere Stücke, vorzüglich aber ein überaus frisches und anmuthiges Terzett da capo verlangte. Eine vierte Oper, deren Titel wir nicht kennen, sollte, dem Vernehmen nach, eines der ersten Werke seyn, welche nach Wiedereröffnung des Weimar'schen Hoftheaters im Herbste 1836 zur Aufführung bestimmt waren, und hatte große Erwartungen rege gemacht. In allen bisher erschienenen Opern unsers Künstlers athmet eine belebende Gedankenfrische, welche durch einen Reichthum oft origineller, fast immer charaktervoller u. nicht selten wahrhaft schöner Melodien, durch Fülle und Tiefe der Harmonie und durch eine sehr geschickte, effectvolle Instrumentirungsweise sich geltend macht. Für durchaus gelungen achtet Referent „die Flibustier“, eine durch und durch charactervolle, solide und tüchtige Arbeit, durch welche sich L. unstreitig einen Platz unter den ausgezeichnetsten Operncomponisten Deutschlands in der neuesten Zeit errungen hat, wiewohl es auch der mehr um die Gunst des größeren schaulustigen Publikums buhlenden Zauberoper „die Fürstin von Grenada“ nicht an schönen, ganz vorzüglich gelungenen Parthien fehlt, welche den Kenner wie den Laien in gleichem Maaße entsprechend befriedigen. Am wenigsten glücklich scheint L. im Recitativ zu seyn, in welchem er die vorleuchtenden Muster seltener erreicht hat. Auch kommen bei ihm zuweilen in der Arie u. im Liede Declamations-Härten und Eigenheiten vor, welche Referent, wiewohl er in dieser Hinsicht dem Componisten, der bei seinem Schaffen allerdings zunächst das Wesentlichste, den richtigen und klaren Gefühlsausdruck ins Auge fassen muß, ohne sich durch die Eigenheiten dieser oder jener Sprache allzusehr fesseln u. den Periodenbau seiner Allerweltssprache verstümmeln oder auch nur verkümmern zu lassen, größere Freiheiten zugesteht, als es andere Kunstrichter thun mögen, doch da nicht billigen kann, wo sie ohne Noth erscheinen und nicht durch überwiegenden Glanz und schlagendes Gewicht der musikalischen Erfindung gerechtfertigt sind. So finden sich ferner nicht minder auch bei unserem Componisten zuweilen Gesangpassagen, welche bei großer Schwierigkeit weder ausdrucksvoll noch brillant, noch erfreulich für das sinnliche Ohr und daher in keiner Hinsicht zu billigen sind. Außer den bereits beiläufig genannten Compositionen, zu deren Abfassung unser Künstler als Mitglied der vielbeschäftigten Capelle immer nur einzelne Nebenstunden benutzen konnte, ist von ihm noch eine Reihe anderer erschienen, deren Gesammtzahl sich auf 30—40 belaufen mag. Es befinden sich darunter mehrere treffliche Ouverturen für das volle Orchester (bei Breitkopf und Härtel und bei Thieme in Dresden erschienen), welche überall, wo sie gehört wurden, ausgezeichneten Beifall fanden. L's Flötencompositionen, bestehend in Concerten, Concertino's, Fantasien, Quartetten, Duetten, Divertissements, Variationen (größtentheils bei Breitkopf und Härtel), gehören zu den besten und geistreichsten, welche Referent kennt, und einige von ihnen sind Genregemälde von ergreifender Wirkung. Als Schriftsteller hat unser Künstler in verschiedenen Journalen zahlreiche Arbeiten theils musikalisch-ästhetischen, theils belletristischen, theils (als Uebersetzer aus dem Englischen und Französischen) allgemein wissenschaftlichen Inhalts gegeben. Eine Novelle von ihm, „der Untergegangene“, erschien in der Zeitung für die elegante Welt. Lobe's

bisheriges Leben war übrigens das eines sich unter dem Drucke der Entbehrung, der Arbeit und Sorge mühsam emporringenden ausgezeichneten Talents, welchem zunächst nichts weiter zu wünschen ist als eine Stellung, in welcher es seine reichen Kräfte frei und ungehindert zu entfalten vermöchte. K. Stein.

Lobedanz, G. L. F., seit 1802 Archivar beim Schleswig'schen Obergerichte, also nicht Musiker von Profession, aber dennoch ein vielseitig und durchbildeter Künstler. Er war auch zu Schleswig am 1sten März 1778 geboren. Sein Vater war Justizrath, Obergerichtssecretär und Landgerichtsnotar daselbst. Da er viel Lust und Talent zur Musik zeigte, so durfte er in seinem 7ten Jahre schon Unterricht im Violinspielen nehmen. Er machte rasche Fortschritte darin; aber eben diese waren es auch, welche den Vater bewogen, ihn von allen ferneren musikalischen Uebungen abzuhalten, weil er fürchtete, dieselben würden störend auf des Knaben wissenschaftliche Studien einwirken. Und so kam es, daß dieser 20 Jahre alt ward, ehe er, ohngeachtet seiner großen Liebe zur Musik, irgend eine beachtenswerthe Fertigkeit oder Kenntniß darin erlangen konnte. Jetzt nahm er ernstlich Unterricht im Clavierspielen und Gesange, übte auch wieder Violine fleißig, und studirte endlich von 1800 an auch die Theorie, den Generalbaß und die Composition. Bis gegen 1808 setzte er diese Studien fleißig fort, und nun trat er mit einer Composition hervor, nämlich einer Sammlung ein- und mehrstimmiger Gesänge mit Pianofortebegleitung, und der Beifall, welchen dieselben auch beim größeren Publikum erhielten, war ganz geeignet, ihn zu fernerer Thätigkeit in diesem Gebiete aufzumuntern. Die Vocal-Composition sprach ihn am meisten an, und wirklich auch besaß für sie sein Talent eine besondere Kräftigkeit. Das Erste, was er wieder herausgab, waren Arien und ein Terzett mit und ohne Orchester; dann componirte er 1809 ein „Heilig" mit Orgel und Orchester nebst einem Chore für die Domkirche in Schleswig. 1810 erschien von ihm Klopstok's Auferstehungsgesang 4stimmig: ein Werk, das seinen Namen ohnstreitig in die Reihe unserer gediegensten Kirchencomponisten setzt. Aber auch in der reinen Instrumentalmusik hat er manches Vortreffliche geliefert. Namentlich sind seine Claviersachen sehr zu empfehlen. Sie bestehen hauptsächlich in Sonaten, von denen zwar nur wenige gedruckt wurden, die meisten aber durch Abschriften sich weit verbreiteten. Für's Orchester setzte er einige Ouverturen und die Musik zu „Johanna von Montfaucon"; ferner kennen wir einige Streichquartette von ihm, die auch wohl einer weitern Verbreitung werth wären, als sie sich deren bis jetzt vielleicht zu erfreuen hatten. Merkenswerth unter diesen sind besonders die Variationen für 2 Violinen, Bratsche und Baß. Als musikalischer Schriftsteller machte sich L. endlich 1828 noch bekannt durch einen mit vieler Einsicht geschriebenen Aufsatz in der „Cäcilia" B. II. pag. 264: „Giebt es in der Musik wie in der Malerei verschiedene Schulen, und wie wären solche wohl zu bestimmen?" betitelt.

Lobgesang, s. Hymnus.

Lobkowitz, Johannes Caramuelis, geboren zu Madrid am 23sten Mai 1606, war des Laurentius Caramuelis, eines Luxemburgischen Edelmanns, Sohn und studirte in seiner Jugend besonders Mathematik, Poesie und Musik, und orientalische Sprachen; wurde Anfangs zu Löwen Doctor, kam dann 1648 nach Böhmen, erhielt hier aber den Ruf nach Rom, wo er als Professor der Theologie angestellt und endlich, als Mitglied des Cistercienser-Ordens, zum Bischof von Vigevano befördert wurde. Als solcher

starb er 1682, unter anderen auch 2 wichtige musikalische Werke hinterlassend: „Arte nuova de musica inventada anno de 600 par Gregorio, desconcertada anno de 1026 par Guidom Arctino, restituida a su primera perfeccion anno 1620 par Vrenna, reducida a este breve compendio anno 1644"; und „mathesis audax". Das erste Werk wurde auch 1645 zu Wien gedruckt, und nachher noch einmal 1669 zu Rom unter dem Titel ut re mi fa sol la. Er bestand darin auf die Aufnahme einer 7ten Sylbe zur Solmisation, nämlich ni, und erklärte den Gebrauch der 3 Schlüssel für vollkommen überflüssig, da ein Schlüssel hinreichend und für das Notenlesen zumal viel bequemer sey. Jenes zweite Werk enthält besonders in akustischer Beziehung viele interessante Bemerkungen. 0.

Lobkowitz, 1) Joseph Fürst von, geboren 1725, war einer der ersten und kenntnißreichsten Dilettanten Wiens. Von Jugend auf hatte er in Folge seiner Liebe und seines großen Talents zur Musik von verschiedenen, aber immer den besten Meistern Unterricht darin erhalten, und nicht blos im Instrumentenspiele, sondern auch in der Composition. Der Kunst zu Lieb' machte er auch mehrere größere Reisen. 1745 befand er sich unter anderen mit dem Grafen Saint-Germain in London, wo die verschiedenen Kunstanstalten seine ganze Aufmerksamkeit auf sich zogen. Auf dieser Reise machte er auch des Hamburger Bach's Bekanntschaft, mit dem er nachgehends in fortwährendem Briefwechsel stand. Nach seiner Rückkehr ward er mit dem Titel eines Generalfeldmarschalls als Gesandter nach Petersburg geschickt. Auch hier beschäftigte er sich viel mit Musik, unterhielt eine eigene Hauscapelle und componirte selbst Mehreres, welche Beschäftigung er dann auch in Wien wieder mit allem Eifer fortsetzte, als er dahin wieder zurückberufen worden war. Er starb dort 1802. Von seinen Compositionen hat sich zwar keine weiter verbreitet; daß er aber viele und große Talente und Fertigkeiten in der Kunst besaß, beweist eine unter des Hamburger Bach's Nachlasse befindliche Sinfonie, die er mit Bach gemeinschaftlich Takt um Takt aus dem Stegreif componirte. Auch der noch jetzt lebende Fürst — 2) August Longin von L. ist ein großer Freund und Kenner der Musik, dem schon mancher Künstler seine Existenz und sein Emporkommen verdankt. Er unterhält ebenfalls eine eigene stets trefflich eingerichtete Hauscapelle; wurde geboren zu Wien 1797 u. ist K. K. Kämmerer und Vicepräsident des Galizischen Landes-Gouverniums, in welchem Amte er seinem Vater 1819 folgte. Aus Liebe zur Kunst und um sie auf alle mögliche Weise zu heben, hat er in seinem Hause zu Wien auch eine musikalische Freischule errichtet, in der schon viele unserer ersten Künstler ihre Bildung erhielten. 18.

Lobo, Duarte, s. Lopez.

Lobpreis, Joseph, geboren in Wien 1789, Sohn eines K. K. Hof-Trompeters, ein blinder, seiner Zeit nicht unberühmter Flötenspieler, der zwar einigen Schein vom Lichte haben soll, aber bei Weitem nicht ausreichend, um Menschen, viel weniger noch Notenzeichen unterscheiden zu können. Sein erster Lehrer war Georg Bayr, welchem Ferdinand Bogner folgte. Auch er verdankt dem wohlthätigen Fräulein Paradies das Glück, mittelst ihres erhabenen Typensystems in die theoretischen Geheimnisse eingeweiht zu werden. Da fernere Nachrichten fehlen, dürfte er wohl unter die Verstorbenen zu zählen seyn. 18.

Lobsinger, Hans, geb. 1510 und gest. 1570, war Orgelbauer zu Nürnberg und hat sich besonders um die Verbesserung der Orgelbälge sehr

verdient gemacht. Die von ihm gebauten Orgeln gehörten zu den Besten seiner Zeit. Auch muß er sich frühzeitig in seiner Kunst ausgezeichnet haben, denn schon 1539 ward er als ein berühmter Meister in Kupfer gestochen. N.

Lohst, gehört zu den besseren Violinvirtuosen des vorigen Jahrhunderts. Er war ein Schüler von Tartini und stand als Cammermusikus in Herzogl. Baierischen Diensten. Noch 1772 ließ er sich in München mit vielem Beifalle öffentlich hören. Er war damals aber schon ein alter Mann und pensionirt, weshalb die Zeit seines Todes höchst wahrscheinlich auch noch vor 1780 fällt. Mit Zuverlässigkeit läßt sich dieselbe jedoch nicht angeben.

Locatelli, Pietro, Schüler des berühmten Corelli, war zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Bergamo geboren und besonders um 1750 als einer der größten Violinvirtuosen allgemein bekannt. Italien wie Deutschland, Frankreich und England waren Zeugen seiner großen Kunst und wetteiferten gleichsam, derselben ihre Huldigung darzubringen. Deshalb brachte er auch die längste Zeit seines Lebens auf Reisen zu, bis er endlich zu Amsterdam seinen bestimmten Wohnsitz wählte und dort durch ein stehendes öffentliches Concert, das er errichtete, und durch Unterricht und Composition seinen Unterhalt verdiente. Er schrieb gegen 2 Dutzend Violin-Concerte, ein halb Dutzend Violin-Trios, ein Dutzend Violin-Solos auch mehrere Flötensachen ꝛc. Das beste von allen seinen Werken ist op. III. „l'Arte del Violino" betitelt, in 12 Concerten und 24 Capricen bestehend. Er hatte sich von der Holländischen Regierung ein Privilegium für den eigenen Verlag seiner Compositionen ausgewirkt, und stand sich auch wohl nicht schlecht dabei, da zu seiner Zeit wenige Violincomponisten so gut als er im Geschmacke der Dilettanten zu schreiben wußten. Alle seine Sachen gingen reißend ab. 1761 errichtete er auch zu Amsterdam eine Handlung mit romanischen Saiten. Er starb aber schon 1764. Die größte Stärke seines Spiels soll in Doppelgriffen, überhaupt in der Ausführung vollstimmiger Sätze, und in der freien Fantasie bestanden haben, während man seinen Ton als zu hart und rauh schilderte. — Ein anderer Künstler Namens Locatelli (Giuseppo), war ein berühmter Sänger des vorigen Jahrhunderts und lebte zu Florenz. — Giovanni Locatelli war der Director der berühmten Gesellschaft von italienischen Buffonisten, welche bis zum Tode der Kaiserin Elisabeth in Petersburg viel Aufsehn machte, nach der Zeit aber sich auflöste. 17.

Locatello, Dominiko, ein berühmter Orgelspieler des vorigen Jahrhunderts, war erster Organist an der Antonius-Kirche zu Padua und blühete besonders um 1770. — Giovanni Baptista L., war ein Componist des 16ten Jahrhunderts, von dessen Werken sich noch mehrere in dem Archive der päbstlichen Capelle zu Rom befinden.

Lochner, Carl, gestorben an den Folgen eines Blutsturzes 1795, war ein guter Violoncellist und als solcher in der Mannheimer Capelle angestellt. Er hat auch mehrere Sammlungen Lieder herausgegeben, und das Melodrama „Orpheus" in Musik gesetzt, das aber unsers Wissens nicht gedruckt worden ist.

Lochon, Charles, bis Ende des vorigen Jahrhunderts erster Violinist im Orchester der großen Oper und des Concert spirit. und Professor der Violine am Conservatorium zu Paris, wird von allen Zeitgenossen als ein tüchtiger Meister auf seinem Instrumente geschildert, und hat auch

Mehreres für dasselbe componirt, namentlich gute Duette. Ueber seine Lebensgeschichte finden sich nirgends bestimmte Nachrichten. Nur so viel läßt sich mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß er aus Lyon gebürtig und auch dort gebildet war.

Lock, Matthew, der Erste unter den Engländern, wie Burney sagt, in dessen Werken sich einige Funken von Genie finden, war Anfangs Chorsänger in der Kathedralkirche zu Exeter, ging später aber zur katholischen Religion über und starb als Organist der Königin Catharina zu London 1677. Sein schönstes Werk ist ohnstreitig die Oper „Macbeth and the tempst" welche 1672 zu London aufgeführt wurde. Sie ward mit dem allgemeinsten Beifalle aufgenommen, und das einstimmige Urtheil aller Kenner geht darauf hinaus, daß sie ein Werk ist, welches selbst von dem Standpunkte der heutigen Musik und des jetzigen Geschmacks aus, wegen der Fülle und Wahrheit seines Ausdrucks, besonders in den Chören, noch Achtung verdient. Weniger befriedigend fiel seine zweite Oper „Psyche" aus, doch ward auch sie bei ihrer Aufführung 1672 mit vielem Beifalle aufgenommen. Beide Opern sind im Clavierauszuge erschienen. 1673 gab er auch unter dem Titel „Melothesia" eine Anweisung zum Generalbasse heraus, und es wird diese für die älteste in ganz England gehalten. Die übrigen praktischen Werke Lock's bestehen in Violinsachen und einigen Hymnen. Von seinen Schriften über Musik sind nur anzuführen: „Modern church-music pre accused, censured" etc. und „an essay to the advancement of music" etc. welche beide Abhandlungen in den Jahren 1666 und 1672 zu London gedruckt wurden. Ein Zusatz zu der letztern erschien 1672 und unter einem neuen Titel 1673, wollte aber nicht sehr ansprechen. ††.

Loco (ital.), s. Luogo.

Lodi, 1) Demetrio, ein Camaldulenser Mönch, geb. zu Verona, blühete als Kirchen- und Instrumental-Componist zu Anfange des 17ten Jahrhunderts; doch sind von allen seinen Werken nur ein Heft 1- bis 3stimmiger Canzonen oder concertirender Sonaten für die Kirche bekannt, welche 1620 zu Venedig gedruckt wurden. Von den übrigen weiß man nur, daß 1623 noch ein ähnliches Sonatenwerk in Venedig erschienen ist. — 2) Giovanni Luigi L., genannt Sterkel, wie auf einem seiner Werke steht, wurde gegen Ende des vorigen Jahrhunderts als ein tüchtiger Claviercomponist bekannt, namentlich durch mehrere Sonaten, Capriccios, eine Claviersinfonie und auch ein großes Concert; allein es ergab sich auch bald, wie er nur durch eine unverschämte Ausbeuterei zu solchem Rufe gelangte. Fast zu allen seinen Compositionen hat er nicht allein die Gedanken, sondern oft sogar auch die Ausführung aus anderen Werken förmlich abgeschrieben. Wir führen dies absichtlich an, da in diesem Augenblicke selbst noch viele Claviersachen unter dem Namen Sterkel oder Lodi cursiren und mit Verehrung ihres Verfassers, der in Warschau lebt, geschätzt werden. Erzählen wir nur folgendes historisch erwiesenes Faktum und unser obiges Urtheil wird zur Genüge belegt seyn. Im Jahre 1799 befand sich Lodi auf einer Reise zu Wien. Hier nahm er dem tüchtigen Wölfl eine Claviersonate mit und verkaufte sie nachher unter seinem Namen an die Handlung Breitkopf und Härtel in Leipzig, ohne auch nur eine Note darin geändert zu haben. Erst ein Jahr später, als die Sonate sich bedeutenden Eingang im musikalischen Publikum verschafft hatte, ward der Betrug bekannt, und damit freilich auch Lodis Ruf ein sehr zweideutiger.

Loeillet, Jean Baptiste, Instrumentalcomponist und Virtuos auf

dem Claviere und der Flöte, war aus Gent gebürtig, lebte aber zu London und blühte besonders zu Anfange des vorigen Jahrhunderts. Im großen Opernorchester zu London stand er an der ersten Flöte, dabei unterhielt er in seinem Hause ein wöchentliches Liebhaber-Concert, das viel Einfluß ausübte auf den Geschmack des Londoner Publikums. Die berühmten Corellischen Concerte kamen darin zuerst zur Aufführung. Das machte ihn berühmt und seinen Unterricht im Pianofortespiele sehr gesucht, so daß er, als er 1728 starb, ein Vermögen von 16,000 Pf. St. hinterließ. Von seinen Compositionen waren besonders seine Sonaten für verschiedene Instrumente, namentlich aber für Flöte und Clavier, sehr beliebt, er hat daher auch wohl über 3 Dutzend davon herausgegeben. Außerdem schrieb er mehrere Solos für Flöte und Uebungen für Clavier.

Löffel, s. Röhre.

Logi, 1688, vermuthlich in Italien, und zwar von einer sehr reichen Familie stammend, geboren; denn er verzehrte Anfangs des vorigen Jahrhunderts zu Prag eine Jahresrente von 80,000 fl., lebte blos für und in der Musik, behandelte vorzüglich die Laute mit eminenter Meisterschaft, und wurde sogar, eben wegen seiner großen Kunstfertigkeit, von Kaiser Leopold I. in den Reichsgrafenstand erhoben. In seinen Jugendjahren durchreiste er Frankreich, Italien und Deutschland; zu Leipzig ließ er sich in einen Wettkampf mit Kuhnau und Hebenstreit ein; ob die Laute, das Clavier, oder der Pantaleon Sieger blieb, davon schweigt die Sage. Lulli und Fux waren seine Lieblingscomponisten. Stölzel, welcher des Grafen persönliche Bekanntschaft in Prag machte, entwirft folgendes Bild seiner täglichen Lebensweise: Vormittags saß er regelmäßig mehrere Stunden im Bette präludirend, phantasirend und die kunstreichsten Passagen auf der Laute einübend. Jede glückliche Idee, jede neue Wendung, jede interessante Figur wurde also gleich notirt, und zusammen mit dem früher Vorhandenen in einem eigends dazu bestimmten Schrank verschlossen. Nach aufgehobener Mittagstafel begab er sich in seinen Musiksaal, um Violine zu spielen, wobei er sich auf einem trefflichen Flügel begleiten ließ. Oft hielt er inne bei einer unerwarteten Modulation, oder bei der Lösung einer dissonirenden Harmonie, um recht satt daran sich zu laben, und in enthusiastischer Begeisterung ausrufend: „Ecco! quell' è una nota d'oro!“ — Jede Stelle, welche er vorzugsweise seines Beifalls würdigte, mußte mehrere Male wiederholt werden; wurde sorgfältig untersucht, der organische Bau geprüft, und Alles bis ins kleinste Detail, so zu sagen, mit dem anatomischen Secier-Messer zergliedert. Der Abend war größeren Productionen geweiht und gewöhnlich kamen hier die Divertissements aus den Lully'schen Opern an die Reihe. So trieb er es fort, weit in das 70jährige Alter hinein, bis endlich der Tod die Schluß-Fermate dazu componirte. Wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß unser Graf nicht immer bei Troste war, so verschlägt solches wenig, denn derlei excentrische Naturen sind für das Gedeihen der Kunst, was ein fruchtbarer Regen den sonnenverbrannten Fluren. Wer übrigens diesen Artikel bei Gerber nachschlägt, dem werden die chronologischen Widersprüche, wenn man selbe nicht etwa als Druckfehler annehmen will, gar deutlich in die Augen springen. 81.

Logier (zuweilen auch, aber irrig Laugier geschrieben), Johann Bernhard, aus einer Familie Refugiés stammend, die unter Ludwig XIV. wegen Glaubensverfolgung in Deutschland Schutz fand, ist geboren zu Kaiserslautern in der Pfalz 1780. Sein Großvater war dort Musikdirector und Organist, dem dann auch sein Vater, ein trefflicher Orgelspieler, im Amte

folgte. Guter Violinist zugleich ward dieser jedoch 1796 von dem Churfürsten von Hessen als erster Violinist in der Capelle zu Cassel angestellt; ging aber, da nach dem Tode des Churfürsten bedeutende Einschränkungen in dem Hofaufwande gemacht wurden, von hier wieder ab, und nahm das Anerbieten Forkels in Göttingen an, ihn als Vorspieler in seinen Concerten anzustellen, welcher Stelle er dann auch bis an seinen Tod vorstand. Unser L., damals 9 Jahre alt, erhielt von seinem Vater den ersten Unterricht im Pianofortespiele und in der Composition. Sein Lieblingsinstrument war aber die Flöte, worauf er, unter Weidner's (Vater des jetzt berühmten Dubliner Flötisten) Anleitung, solche Fortschritte machte, daß er in seinem 10. Jahre schon ein Doppelconcert mit dem jungen Weidner öffentlich blasen konnte. Bald darauf starb seine Mutter. Der Vormund, den er erhielt, wollte ihn von der Musik ab- und zu einer anderen Bestimmung hinlenken. Deshalb nahm er heimlich von Göttingen die Flucht und ging nach Marburg zu einem Oheim. Hier hörte ihn zufällig ein Engländer im Concerte, und gerade als sein Vormund ihn mit Gewalt wieder nach Göttingen bringen lassen wollte, trug ihm derselbe an, mit ihm nach England zu gehen. Ohne Weiteres sagte der junge L. zu und reiste gleich Tags darauf ab (1805). Er schätzte sich für den glücklichsten Menschen. 2 Jahre lang behandelte ihn der Engländer wie seinen Sohn und verlangte Nichts von ihm, als daß er Flöte und Pianoforte spielte, auf welchem letzteren Instrumente er vom Baron de Griffe Unterricht erhalten hatte. Nun wünschte L. aber, seinen Wirkungskreis zu erweitern, und erbat sich von seinem Gönner die Erlaubniß, sich bei dem Musikcorps des Regiments des Marquis von Abercorn, im nördlichen Irrland, als Flötist anstellen zu lassen. Dort traf er in dem Director des Chors einen Landsmann, Namens Willmann, Vater des berühmten Londoner Clarinettisten, dessen Tochter er heirathete. In seinen Freistunden componirte er Mehreres für das Musikcorps u. gab Unterricht auf dem Pianoforte, was ihn endlich auf die Vereinfachung der theoretischen und praktischen Lehrart führte, die seinem neuen Systeme zum Grunde liegt. Nach beendigtem Kriege ward sein Regiment entlassen und Lord Attamund trug ihm an, Organist an der Westporter-Kirche in Irrland zu werden. Da seine Berufs- und Amtspflichten hier sich häufig kreuzten, so wollte er seine Tochter, damals ein Kind von 7 Jahren, anleiten, in seiner Abwesenheit die Orgel zu spielen. Allein ihre unbiegsame Hand schien allen seinen Bemühungen Trotz zu bieten; er dachte daher auf Mittel, sie während seiner Abwesenheit zu einer gehörigen Haltung der Hände zu zwingen. Da der Vortrag eine rein mechanische Seite hat, so erwog er, daß es auch ein mechanisches Erleichterungsmittel der Schwierigkeiten geben müsse, und so kam er auf die Erfindung des Chiroplasten, den wir hier unter dem Artikel H a n d b i l d n e r näher beschrieben haben. Jetzt ging es so schnell, daß in 6 Monaten seine Tochter ihn an der Orgel vertreten konnte und 1 Jahr später eine Sonate öffentlich vortrug. Bald darauf ließ sich L. in Dublin nieder, und da er für einen der ersten Lehrer militärischer Musikcorps galt, so bekam er aus mehreren Theilen des Landes Schüler zu unterrichten. Auch mußte er für die Stadt eine Ode zur Feier des 50sten Regierungsjahrs Georg III. componiren. Bald darauf ward er von Henry John Stone als Componist und Musikdirector seines Theaters angestellt. Nach dessen Auflösung beschloß er, sein musikalisches Lehrsystem öffentlich einzuführen; da er aber Handelsgeschäfte wegen nicht die gehörige Aufmerksamkeit darauf verwenden konnte, so schlug er mehreren Lehrern in Dublin vor, er wolle ihnen, wenn

sie nach seinem Plane unterrichteten, denselben unentgeltlich mittheilen. Man lehnte dies ab, aber gerade der Erste, der es ablehnte, war nachher auch der Erste, der gern 100 Guineen für die Mittheilung zahlte. L. übernahm also den Unterricht selbst. Er hatte bereits ein Patent für den Chiroplasten ausgewirkt, und früher (1814) durch seine Vorlesungen über Harmonie die Aufmerksamkeit des Publikums geweckt. Nun nahm er einige Kinder, die noch nicht Unterricht genossen hatten, und stellte 3 Monate nachher eine öffentliche Prüfung an, deren Ergebniß war, daß mehrere Lehrer in Dublin das System sofort annahmen. Im Jahre darauf machte es seinen Weg durch Schottland und England. Aus mehreren Gegenden kamen Lehrer nach Dublin, sein System kennen zu lernen, und in Liverpool, Manchester, Chester, Glasgow, Preston u. s. w. wurden bald Academien errichtet. 1816 besuchte ihn Samuel Webbe aus London, nahm sein System sofort an und führte es in London ein. Da jedoch ein in England verbreitetes Flugblatt den Fortschritt desselben zu hindern suchte, so ging L. selbst nach London, lud daselbst die philharmonische Gesellschaft zu einer Prüfung der Webbe'schen Zöglinge und noch 3 Andere aus Dublin ein, damit sie ein unpartheiisches Urtheil darüber fällten. Die Prüfung geschah am 17. Nov. 1817. L. hatte starken Widerspruch zu erfahren; dennoch verbreitete sich sein System immer weiter. Der erste Adel besuchte seine Academie und an 80 Lehrer aus verschiedenen Gegenden des vereinigten Reichs bekannten sich zu ihm. Unter diesen war auch Kalkbrenner, damals Mitglied und Director der philharmonischen Gesellschaft. Dieser und Webbe vereinigten sich mit ihm, seine Academie zu leiten, und so war er der zunehmenden Zöglinge wegen genöthigt, eine zweite und bald noch mehrere anzulegen. 1821 sandte die Preuß. Regierung den Dr. Franz Stöpel nach London, um das System kennen zu lernen. L. erhielt hierauf eine Einladung von der Regierung, selbst nach Berlin zu kommen und es dort einzuführen. Nach Beseitigung einiger Schwierigkeiten kam L. am 16. August 1822 in Berlin an und errichtete eine Academie. 5 Monate darauf hielt er eine Prüfung. Der Erfolg war, daß er den Auftrag erhielt, auf Befehl des Königs 20 Lehrer zu unterrichten, durch welche es in den Preuß. Ländern verbreitet würde. L. nahm den Antrag an, blieb 3 Jahre in Berlin, während welcher er jährlich nur 3 Monate nach London ging, um dort seine Angelegenheiten zu ordnen. Nach der Zeit kehrte er für immer wieder nach London zurück, seinen eigenen Anstalten dort vorstehend, mit dem erhebenden Bewußtseyn, daß die von ihm gemachte Erfindung immer mehr ein allgemeines, ein Nationalsystem des musikalischen Unterrichts werden wird, da sie bereits auch in Frankreich, Spanien, Amerika, Ost- und Westindien einige Academien zählt. — Betrachten wir hiernach nun aber auch das System selbst, das so hohes Interesse erregte, in seinen hauptsächlichsten Eigenthümlichkeiten etwas näher. Es geht zunächst darauf hinaus, mehrere Schüler gleichzeitig im Clavierspiele zu unterrichten und damit die genaue Kenntniß der Harmonielehre zu verbinden. Dieser gleichzeitige Unterricht ist jedoch von dem wechselseitigen Unterrichte, welcher in der Anwendung der Lancaster'schen Methode in der Musik besteht, noch wohl zu unterscheiden, weil hier der Lehrer selbst Alles leitet und nebenbei durch Hülfslehrer den einzelnen Classen nachgeholfen wird. Die Schüler spielen Anfangs die eingelernten Stücke zusammen auf mehreren Pianofortes, und dieses Zusammenspiel dient dazu, die Taktbewegung desto bestimmter einzuprägen, und den Einzelnen durch die Lust an der gemeinsamen Thätigkeit mit fortzureißen; bei dem Spiel wird in der ersten Zeit, zur

Bewirkung einer richtigen und festen Haltung der Hand und zur Vermeidung übler Angewöhnungen, der an das Pianoforte befestigte Chiroplast angewendet. Auch wird im Anfange ein liniirtes Notenbrett mit Angabe der Namen der Noten unmittelbar über die Tastatur gestellt. Zum Behufe dieses Unterrichts hat L. Elementarbücher für mehrere Classen geschrieben und so eingerichtet, daß die Uebungsstücke des ersten Cursus einfacher und beschränkter sind, indem sie meistens nur aus dem einfachen Grundthema oder einer leichten Melodie bestehen, die unter dem Handbildner gespielt wird; die schwierigeren Uebungsstücke des 2ten u. 3ten Cursus aber größtentheils die Variationen oder eine künstlerische Begleitung zu jenen Themen enthalten, und also von den weiter fortgeschrittenen Schülern zugleich mit den Stücken des ersten Cursus auf mehreren Pianofortes vorgetragen werden können. Hierdurch wird ein vollständiges Ganze gebildet, wobei mit angenehmer Abwechselung und vielfachem Nutzen bald einzelne Fortepianos bald alle zusammen spielen. Jene nützlichen Uebungsstücke sind unter dem, freilich sonderbaren, Titel „System der Musikwissenschaft und des musikalischen Unterrichts" ins Deutsche übersetzt in 4 Büchern bei Logier in Berlin erschienen. Einen Auszug daraus, indeß nicht mit kritischer Ausscheidung, besorgte Franz Stöpel bei Andrä in Frankfurt. Auf die Clavierübung (meistens wird 2 Stunden hinter einander Unterricht gegeben) folgt der ebenfalls vom Leichteren zum Schwereren fortschreitende Unterricht in der Harmonielehre. Hierbei bedient sich L. auch mancher sonst bekannter Hülfsmittel, z. B. das Merken der verschiedenen Vorzeichnungen betreffend; aber Alles ist einfach und natürlich zusammengestellt und führt mit großer Sicherheit zum Ziele, eine gründliche Einsicht in die harmonischen Verhältnisse der Musik auf natürlichem Wege zu begründen. Auch ist die Art des Unterrichts so eingerichtet, daß sie den Schüler selbst thätig beschäftigt. Alle Lehren werden vor der großen Notentafel anschaulich vorgetragen. Die Schüler schreiben die Lösung ihrer Aufgaben theils einzeln auf kleine, mit eingegrabenen Notensystemen versehene Schiefertafeln, theils gemeinschaftlich an die große Notentafel. Hier geht der Unterricht von den Tonleitern zu den einfachen Dreiklängen und ihren verschiedenen Lagen fort; bald belegen die Schüler eine gegebene Melodie mit diesen Dreiklängen, füllen die Harmonie durch Mittelstimmen aus und setzen den Grundbaß dazu, so daß sie zuerst 4stimmig in lauter Dreiklängen schreiben; bald wird der Septimenaccord mit seinen Auflösungen eingeführt, und so schreitet z. B. ein Kind von 6 bis 8 Jahren in der Kenntniß der harmonischen Verhältnisse, die zuerst gleichsam nur rechnungsmäßig erlernt werden, unvermerkt zu den schweren Aufgaben der Tonsetzkunst fort: ja es behandelt eine einfache Melodie schon vierstimmig, ohne noch die Stimmen auf dem Claviere spielen zu können. Späterhin, wenn der Schüler auch im Clavierspiele durch Uebung größere Fertigkeiten empfängt, zeigt sich schon der nützliche Einfluß dieser Kenntniß, denn dieselbe erleichtert ihm das Notenlesen und Beides tritt in genaue Verbindung, indem das Kind gewohnt wird, die verschiedensten Tonfiguren als Veränderungen der einfachen Accorde anzusehen. Es scheint das vielleicht Manchem ein Räthsel; allein man braucht nur die Principien zu kennen, auf welche L. sein System fußt, und Alles liegt klar vor. Alle Melodien werden nur gebildet aus den Intervallen einer Tonleiter; nach der Tonleiter muß also auch der Grundbaß gefunden werden. Der Grundbaß ist die Basis aller Harmonie und diese in ihrer Nacktheit nichts als eine Zusammenstellung von Dreiklängen. Wie L. den **Grundbaß** findet, kann man aus diesem Artikel ersehen. Da-

durch, daß er lehrt, wenn der 4te Ton eine Stufe hinabsteigt, dieser mit der Dominante begleitet werden müsse, kommt er auf den Septimenaccord; die Begleitung des 6ten Tones mit der Dominante bringt den Nonenaccord u. s. w. Die Umkehrung (s. d.) der Accorde führt zur Bildung einer Baßmelodie; die leiterfremden Töne in einer Melodie auf die Modulation (s. d.), und Alles ergiebt sich nach bestimmten Regeln, die wieder gleichsam stufenweise eine aus der anderen hervorgehen, wie ein einfaches Rechenexempel, ganz von selbst, und so baut er in dessen Weise das ganze große Gebäude der Harmonie und Tonsetzkunst bis zum Kontrapunkte sicher und fest auf, allein mit Hülfe des Denkens. Unter den angezogenen Artikeln kommen wir auf die Regeln zurück, und L. selbst hat sie für das Publikum niedergelegt in einem eigenen Werke: „System der Musikwissenschaft und der praktischen Composition mit Inbegriff dessen, was gewöhnlich unter dem Worte Generalbaß verstanden wird" (Berlin bei Logier), das er dem Könige von Preußen dedicirte, und zu welchem Michaelis dann einen eigenen Catechismus schrieb. Leider fehlt es L. an einer leicht faßlichen Darstellungsgabe und so kann das Werk nur von Lehrern in der Musik, die schon einige Kenntniß der Harmonie haben und gewissermaßen nur Fingerzeige zur Anwendung des Logierschen Systems bedürfen, mit mehrem Nutzen gebraucht werden. Daß dies aber der Fall ist, beweisen die Leistungen in den Logierschen Anstalten zur Genüge. In Deutschland wurde das musikalische Publikum besonders seit 1818 durch die Leipz. musikal. Ztg. und den Bericht des Capellmeisters Spohr, welcher L's Anstalt in London und die außerordentlichen Leistungen ihrer Zöglinge durch eine überraschende Prüfung kennen gelernt hatte, darauf aufmerksam. Einer ähnlichen Prüfung wohnte Moscheles 1822 in London bei, der ebenfalls, wie Spohr, den Zöglingen mannigfaltige harmonische Aufgaben vorlegte, welche dieselben ohne mühsame Anstrengung in kurzer Zeit rein und gut an der Tafel gelöst hatten. Darauf wurde auf 4 Instrumenten durch 8 Spieler eine Introduction, Fuge, 2 Canons und ein Trio für 6 Hände mit Geschmack und Präcision vorgetragen. Gleichwohl fand L's Unterricht bei den Musiklehrern, die an dem Herkömmlichen hengen, den heftigsten Widerspruch. Einige wandten ein, was gegen alle Methoden eingewendet werden kann, daß nämlich das Genie durch solche Methoden nicht hervorgebracht werden könne, oder daß sie nur Mechanismus erzeuge. Hat indessen eine solche Methode nur den Vortheil, daß sie den Mechanismus in der Kunst erleichtert, und wird sie mit Geist gehandhabt, so kann sie — denn in jeder Kunst giebt es einen Mechanismus, den der Geist beherrschen muß, wenn er sich leicht und klar aussprechen soll — gewiß auch die schöpferische Thätigkeit des Tonkünstlers unterstützen und befördern und zur gründlichen Ausbildung des Musiktreibenden beitragen. 1822 verpflanzte — wie gesagt — L. selbst seine Methode nach Deutschland (was Franz Stöpel dazu beigetragen hat, werden wir unter seinem Artikel erzählen), und jetzt befinden sich aller Orten fast Institute (s. d.), in denen sie angewendet und oft mit großem Nutzen cultivirt wird, wie in Leipzig, Dresden, Frankfurt a. d. O. und Frankfurt a. M., Stettin, Naumburg, Stuttgart, Hamburg, Berlin u. s. w. Unter Logiers Compositionen, was wir zum Schluß noch bemerken müssen, zeichnet sich besonders eine höchst interessante und gründlich gearbeitete Sonate für 2 Pianofortes aus. Der in Berlin lebende Buch- und Musikalienhändler Wilhelm Logier, der auch seine Werke für Deutschland verlegte, ist sein Bruder.

Lohelius, Johann, s. Oelschlegel.

Löhle, Franz Xaver, vor Kurzem noch einer der vorzüglichsten Tenoristen Deutschlands mit angenehmer, kräftig hoher Stimme, dem Einförmigkeit in Spiel und Vortrag wohl mit Unrecht und falscher Beurtheilung der Sache hie und da vorgeworfen wurde, gegenwärtig K. Baierischer Hof- und Kammersänger, und Vorstand der Central-Singschule in München, ist geb. am 3. Dec. 1792 in Wiesenstaig, einer kleinen Stadt am Fuße der Alp in Würtemberg. Sein Vater war Chorregent an dem dortigen Canonicatstift und zugleich lateinischer Lehrer, dabei ein sehr geschickter Musikus. Mit 5 Jahren wurde der kleine Xaver von seinem Vater in den Elementen der Musik, namentlich des Gesanges unterrichtet, und nach Verlauf eines halben Jahres mußte er schon auf dem Chore mitsingen. Seine Stimme war gleich Anfangs entschieden Altstimme, und zwar von seltenem Wohllaut. Mit acht Jahren kam er nach Augsburg in das St. Moritzstift und empfing hier gründlichen Gesang- und Schulunterricht, ersteren von dem damaligen Chorregenten, jetzigen Capellmeister am Dom in Augsburg, Witschka, und letzteren zuerst in der St. Martins-, dann in der Frauenschule. 1803 wurde er als Singknabe im Seminarium in München aufgenommen und mußte als Solo-Altist in der Hofcapelle mitsingen, auch die Knabenrollen in der „Zauberflöte", in „Palme und Amalie" (von Kannabich) und „Axur" übernehmen. Daß er dabei die ausgezeichnetsten Sänger und Sängerinnen Italiens, z. B. Brizzi, Mad. Berdinotti u. A. hörte, wirkte nur günstig auf seinen Vortrag, auch für die Folge. In München absolvirte er auch das Gymnasium. Während der Vacanz im September 1807 reiste er zu seinen Eltern nach Wiesenstaig. In einem Concerte, das hier wegen Anwesenheit des Königs von Würtemberg (auf einer Jagdparthie) veranstaltet wurde, erwarb er sich durch seinen herrlichen Contraalt in einer Arie von Sarti dessen Beifall in dem Grade, daß der König selbst für seine Ausbildung und sein Fortkommen zu sorgen versprach. Bei seiner Ankunft in Stuttgart im November 1807 wurde er zuerst dem Unterrichte und der Pflege des dortigen Capellmeisters Danzi übergeben, bei dem er bis ins Spätjahr 1809 blieb; dann aber dem damaligen ersten Tenoristen Krebs, dem er denn auch nach seiner eigenen Versicherung ziemlich Alles verdankt, was er weiß und kann, sowohl in rein künstlerischer als auch wissenschaftlicher Beziehung. Bald wurden ihm zweite und dritte Tenorparthien anvertraut, und im Jahre 1812 sang er das erste Mal den Joseph in „Jakob und seine Söhne." Er blieb in Stuttgart bis zum Tode seines erhabenen Wohlthäters im Jahre 1816; dann ging er als erster Tenorist nach Hannover, woselbst er sich mit der Tochter des Königl. Hofschauspielers Pauly, die er schon in Stuttgart kennen gelernt hatte, ehelich verband. Aber in demselben Jahre noch erhielt er wieder einen ehrenvollen Ruf als erster Tenorist nach Stuttgart. So reiste er schon im Januar 1818 wieder dahin. Allein im kommenden Mai sang er als Gast in München, und der Erfolg war, daß ihm sogleich ein lebenslänglicher Contract für sich und seine Gattin mit 3500 fl. nebst Pensionsversicherungen angeboten wurde, welchen er denn auch annahm und den 3. März 1819 antrat. Seit der Zeit nun lebt er in München in den angenehmsten Verhältnissen, machte von dort aus auch mehrere Kunstreisen, wovon die bedeutendsten weiter unten angeführt werden, bis ihm der Tod seine theure Gattin Sophie, geborne Pauly, den 5. Sept. 1832 entriß. Im Jahre 1833 verheirathete er sich zum zweiten Male; aber auch diese Ehe trennte der Tod seiner Gattin schon den 29. Juli 1836. Im Jahre 1828 stiftete er den Liederkranz, der schon mehr denn 600 Mitglieder zählte, und bei dessen Productionen selbst

der Allerhöchste Hof selten fehlte. Die ganze Unternehmung verfiel jedoch im Jahre 1834 wieder, nachdem Löhle sich davon zurückgezogen hatte. Eine dauerndere und nützlichere Anstalt wurde durch ihn ins Leben gerufen in der Centralsingschule, welche jetzt 6 Jahre besteht, und sich immer weiter ausbildet. In derselben werden in 3 Cursen jährlich über 120 Zöglinge beiderlei Geschlechts unterrichtet. Bei ihren Productionen werden gewöhnlich große klassische Vocalmusiken aufgeführt, z. B. achtstimmige Motetten von Bach, achtstimmige große Chöre von Vogler, Palestrina, Orlando di Lasso und anderen großen Meistern. Es ist bereits ein Katalog von 100 derartigen Meisterwerken angefertigt, und die Partitur nebst ausgeschriebenen Stimmen liegen zum Gebrauch in der Registratur. Die Kosten und Besoldungen der 3 daran angestellten Lehrer werden theils aus der Stadtcasse, theils von den Beiträgen der Zöglinge bestritten. Seit seiner Pensionirung als Theatersänger (am 1. Nov. 1833) widmete L., aufgemuntert durch den glänzenden Erfolg jener Anstalt, alle seine Zeit dem Unterrichte, und schon manche treffliche Sänger und überhaupt gebildete Musiker sind aus seiner Schule hervorgegangen. Die immer mehr zunehmende Zahl und Verschiedenartigkeit seiner Zöglinge brachte ihn endlich auch auf den Gedanken, ein förmliches Conservatorium in München zu errichten, das bereits die Hoffnung hat, als Staatsanstalt anerkannt und dann wahrhaft großartig zu werden. Die vorzüglichsten Reisen, die L. in seiner Blüthezeit als dramatischer Sänger von München aus machte, waren: 1820 nach Wien wo er 12, 1822 nach Carlsruhe wo er 8, 1823 nach Carlsruhe wo er 4, 1823 nach Mannheim, wo er 6, 1824 nach Mannheim, wo er 4, 1826 nach Pesth, wo er 12, 1828 nach Berlin, wo er 4, und 1830 nach Stuttgart, wo er 3 mal sang. In allen diesen Städten hatte er das Glück, sich des ungetheiltesten Beifalls zu erfreuen. Unter seine besten Leistungen gehörten: Johann in „Johann von Paris", Othello in „Othello", Murney im „Opferfeste", Tamino in der „Zauberflöte", Max im „Freischütz", Adolar in „Euryanthe" Titus in „Titus", Bellmont in der „Entführung aus dem Serail", Blondel in „Richard Löwenherz", Licinius in der „Vestalin", Gulistan im „Hulda von Samarkanda", Hyon in „Oberon", Johann in den „beiden Füchsen", Johann im „neuen Gutsherrn" und Mause im „Bettelstudent". Als musikal. Schriftsteller in seinem Fache ist er bekannt durch eine „allgemeine Anleitung zu einer Elementar-Musikschule, vorzüglich berechnet für den Gesang nach Pestalozzischen Grundsätzen" (vier Bände nebst Auszug für die Lernenden), welches Werk so eben durch Allerhöchstes Rescript als Lehrbuch in allen Elementarschulen Baierns eingeführt wird. Ferner erschienen von ihm: 24 3stimmige deutsche Schullieder und eben so viele Kirchenlieder, zwölf deutsche und 12 lateinische Messen, 4stimmig mit Orgelbegleitung, 30 vier- und fünfstimmige Gesänge ohne Begleitung für den Liederkranz, nebst einer Menge Gelegenheitschöre zu Prüfungen, Preisvertheilungen, Begräbnissen rc. Alle sind vollgültige Zeugen von der wahrhaften künstlerischen, musikal. Durchbildung ihres Verfassers, mit unverkennbarer Hervorhebung der besonders pädagogischen Richtung, welche das ihm angeborne eminente Talent genommen hat. P.

Löhlein, Georg Simon, geb. in Neustadt an der Haide im Coburgischen 1727, wurde wegen seiner außerordentlichen Größe schon in seinem 16ten Jahre zu Potsdam mit Gewalt zum Soldaten ausgehoben, eben als er im Begriffe war, eine Reise nach Kopenhagen zu machen. Er machte verschiedene Feldzüge mit, und wurde endlich in der Schlacht bei Collin unter den Todten gelassen. Die Kaiserlichen aber, die noch einiges Leben

bei ihm spürten, brachten ihn in ein Hospital, und er kam endlich, noch nicht ganz von seinen Wunden geheilt, in sein Vaterland zurück, gerade zu der Zeit, wo die Seinigen ihn noch als einen Todten betrauerten. Ganz hergestellt, ergab er sich nun wieder den Wissenschaften und erlernte auch Clavier= und Violinspielen. 1760 ging er nach Jena, studirte daselbst und machte sich auch als ein guter Harfenspieler sehr beliebt. Ueberhaupt hatte er in dieser Zeit die Musik sehr lieb gewonnen, übte sie daher auch recht fleißig und brachte es zu solchen außerordentlichen Fertigkeiten, daß ihm 1761, als der Musikdirector Wolf nach Weimar abging, dessen Stelle angetragen wurde. Doch blieb er nur bis 1763 in Jena, und wandte sich nach geschlossenem Frieden in Sachsen nach Leipzig. Zunächst verdiente er sich seinen Unterhalt hier durch Unterricht; bald aber ward er als guter Violin= und Clavierspieler bekannt und erhielt eine Stelle bei der ersten Violine im großen Concerte, in welchem er sich dann zum öftern auch als Claviervirtuos sehr beifällig hören ließ. Dadurch zu einem bedeutenden Rufe gelangt, errichtete er nebenbei auch ein wöchentliches Liebhaberconcert, in welchem fast alle Instrumente von seinen Schülern besetzt waren; componirte viele kleinere und größere Instrumentalsachen, als Quartette, Terzette, Sonaten und Concerte für verschiedene Instrumente, radirte sie auch selbst in Kupfer, beschäftigte sich in den Freistunden mit der Reparatur alter Geigeninstrumente, machte sogar eine Probe mit der Composition einer Operette, die aber nicht sehr glücklich ausfiel und schrieb endlich 2 große musikalische Lehrbücher, die denn auch das Beste sind, was er in seinem ganzen Leben geliefert hat. Es sind nämlich eine große Clavierschule in 2 Theilen und eine Violinschule. Der erste oder theoretische Theil jener Clavierschule erlebte in der Zeit von 1765 bis 1797 fünf verschiedene Auflagen, was der beste Beweis seiner Nützlichkeit ist. Das letzte Mal ward er in einer vermehrten Bearbeitung von Witthauer edirt. Die Violinschule erlebte 3 Auflagen. Die letzte davon hat Reichhardt besorgt. Beide Werke brachten L. einen solchen berühmten Namen, daß er 1779 als Capellmeister nach Danzig berufen wurde. Das Clima daselbst aber war seiner Gesundheit nicht zuträglich und er starb schon zu Anfange des Jahres 1782. Zu seiner Zeit erfreute sich L. eines bedeutenden Ansehens, selbst unter die geschickteren Componisten ward er gezählt; doch war sein Talent nur ein rein praktisches, und vorzüglich pädagogisches. Unter den Lehrern der Musik nahm er zu seiner Zeit unstreitig, wenn nicht die erste, doch eine hohe Stelle ein. Sein Unterricht, der außer dem Instrumentenspiel auch den Kontrapunkt einschloß, war im wahren Sinne des Worts gründlich, und deshalb wurden denn auch jene seine Schulen mit so vielem Beifalle aufgenommen. 38.

Löhner, Carl, s. Lochner.

Löhner, Johann, ein beliebter Componist des 17ten Jahrhunderts, ward geboren zu Nürnberg am 21. Dec. 1645 und starb auch daselbst als Organist an der St. Lorenzkirche am 2. April 1705. Schon in seinem 8ten Jahre ward er durch den Tod seines Vaters, und in seinem 15. Jahre durch den Tod seiner Mutter zum Waisen. Hierauf nahm ihn der berühmte Wecker, sein Schwager, zu sich und unterrichtete ihn in der Musik, während der Rektor Gresmann ihn in alten Sprachen ausbildete. Durch Fleiß und Talent zum wahren Virtuosen auf dem Claviere geworden, machte er eine Reise nach Wien, auf welcher er sich auch unter anderen am Hofe zu Salzburg hören ließ und vom Erzbischofe reich beschenkt wurde. Darauf ging er nach Leipzig und von hier wieder zurück nach Nürnberg, wo ihm

zuerst die Organistenstelle am Chor zu Unsren Lieben Frauen, dann zum Heil. Geist und endlich, nach Lundsdörffers Absterben, zu St. Lorenz übertragen wurde. Bis in sein 60stes Jahr verwaltete er unverheirathet diese Stelle mit rühmlichstem Eifer. Am Sonntage Lätare 1705 spielte er zum letzten Male die Orgel. Von seinen Werken haben sich besonders die Kirchen- und Tafelmusiken weit verbreitet, auch die Hochzeitsmusiken, und endlich die 3- bis 8stimmigen Gesänge, welche er im Jahre 1700 herausgab.

Lohstöter, Heinrich, Orgelbauer in Celle, starb an der Auszehrung am 26. August 1830 in einem Alter von ungefähr 30 Jahren. Er war ein sehr geschickter Mann, was mehrere von ihm im Hannöverschen erbaute neue Orgelwerke, die in jeder Beziehung zu den vorzüglicheren gezählt werden müssen, beweisen; doch war es ihm nicht lange vergönnt als Meister zu arbeiten, denn erst einige Jahre vor seinem Tode hatte er sich zu Celle etablirt. St.

Lokrisch nannten die Alten auch wohl die hypodorische und mixolydische Tonart vielleicht deswegen, weil diese Tonarten hauptsächlich in der Landschaft des alten Mittel-Griechenlands, Namens Lokris, im Gebrauch waren. Man vergl. im Uebrigen die Artikel jener Tonarten.

Lolichmium, oder eigentlich mit griech. Endung Lolichmion, war eine Art Gymnasium nahe bei der Stadt Olympia, in welchem die musikalischen Wettstreite (s. d.) gehalten wurden, und welches also allen denen offen stand, die sich in diese Wettkämpfe einlassen wollten.

Lolli oder Lolly, Antonio, jener weltberühmte Geiger, ward geb. 1738 zu Bergamo, nach Anderen aber 1740 zu Venedig. Von 1762 bis 1773 stand er als Concertmeister in Diensten des Herzogs von Würtemberg zu Stuttgart. Merkwürdig ist sein Zusammentreffen hier mit Nardini. Als er diesen Meister zum ersten Male hörte und seine Schwäche im Vergleich zu demselben fühlte, bat er dringend den Herzog um ein ganzes Jahr Urlaub. Der Herzog gewährte die Bitte; Lolli reiste ab von Stuttgart, aber Niemand wußte und erfuhr wohin. Er hatte sich auf ein höchst einsam gelegenes Dorf geflüchtet und studirte hier Tag und Nacht sein Instrument, bis er glaubte, dem Nardini gewachsen zu seyn. Jetzt kehrte er von der vermeintlichen Reise nach Stuttgart zurück, veranstaltete sogleich ein Concert und Alles war so sehr von seinem Spiele bezaubert, daß Nardini selbst für gut hielt, seinen Abschied zu nehmen und nach Italien zurückzukehren. Damit aber war auch wie mit einem Zauberschlage L's Ruf durch fast ganz Europa verbreitet. Die 6 Monate Urlaub, welche ihm der Herzog alle Jahr bewilligte, verwandte er indeß bis dahin wenig auf eigentliche Kunstreisen, als vielmehr zur fleißigen Selbstübung. Erst 1773 trat er eine größere Reise in den Norden an. In Petersburg, wo er mit dem Titel eines Kaiserl. Hof-Concertmeisters und 4000 Rubel jährlichen Gehalt für lebenslänglich engagirt wurde, gefiel der Kaiserin Catharina sein Spiel dergestalt, daß sie ihm einen kostbaren Bogen schenkte, auf welchen sie mit eigner Hand die Worte geschrieben hatte: „dieser Bogen, von Catharinens Hand verfertigt, ist für den unvergleichlichen Lolli bestimmt." 1775 verließ er auf erhaltenen Urlaub Rußland wieder, um eine Reise in den Süden zu machen. In Johannisberg aber gestand er Dittersdorf, daß er nie wieder nach Petersburg zurückkehren, vielmehr unter dem Vorwande, daß seine geschwächte Gesundheit den Aufenthalt im Süden für ihn nothwendig mache, und daß er hier von seinem bereits erworbenen Vermögen (das damals schon gegen 20,000 Gulden betrug) leben wolle, sich

einen Abschied von der Kaiserin zu verschaffen suchen werde. Wirklich auch ging er nie wieder dahin zurück, sondern durch England und Frankreich nach Spanien. Ob er indeß jenen Abschied wirklich erhielt, ist in sofern zweifelhaft, als er später noch, wie wir weiter unten erzählen werden, mit dem Titel eines Kaiserl. Russischen Concertmeisters in Italien reiste. Die größte Sensation erregte dort sein Spiel in Madrid selbst. Nach dem ersten Concerte, welches er daselbst gab, erhielt er vom Prinzen von Asturien eine kostbare goldene Dose mit 350 Dukaten, nicht zu gedenken der vielen anderen Geschenke, die ihm von den Vornehmen und Reichen der Stadt noch wurden, und der Theater-Entreprenneur trug ihm ein Engagement unter der Bedingung an, daß er für jeden Abend, an welchem er in seinen Vorstellungen spielen werde, 2000 Realen erhalten solle. Unter solchen Umständen blieb L. natürlich längere Zeit in Madrid. 1788 aber ging er nach Italien zurück, reiste hier einige Jahre, und zwar immer noch unter dem Titel eines Kaiserl. Russischen Concertmeisters, und trat endlich in Neapel, mit dem Titel eines Capellmeisters, in die Dienste des Königs. Von der Zeit an aber spielte er selbst nur sehr wenig öffentlich, sondern widmete sich hauptsächlich der Erziehung seines unten folgenden Sohnes, mit dem er auch, wie wir nachher berichten werden, noch einmal nach Deutschland und Dänemark reiste, ohne jedoch irgendwo selbst öffentlich aufzutreten. Er starb in Neapel nach einer langwierigen Krankheit im Herbste 1802, also nicht schon 1794 oder 1796, wie man an anderen Orten liest. Was die unvergleichliche Kunst seines Violinspiels betrifft, so bestanden ihre Hauptvorzüge besonders darin, daß er das Zarte der Nardinischen und wieder das ausdrucksvoll Kräftige der Ferrarischen Schule zu vereinigen suchte. Dabei setzte seine und für seine Zeit wirklich auch außerordentliche Fertigkeit in Erstaunen. Man pflegte ihn nur den musikalischen Luftspringer zu nennen, denn noch keiner seiner Vorgänger hatte eine solche Höhe auf dem Griffbrette erstiegen als er. Indeß überließ er sich auch so wilden und regellosen Fantasien, bei denen er sich meistens noch an fast gar keinen Takt band, daß es eben so schwer, ja fast unmöglich war ihn zu begleiten, als von ihm sich begleiten zu lassen. Nie soll man von ihm ein Concert wirklich regelrecht haben vortragen hören. In London z. B. kam er in keine geringe Verlegenheit, als der Prinz von Wallis ein Quartett von Haydn ihm vorlegte. Auf alle mögliche Weise entschuldigte er sich, die erste Parthie davon zu übernehmen; als er indessen gewissermaßen dazu gezwungen wurde, so erregte es nicht wenig Erstaunen, wie man sah, daß er fast keine Zeile ohne Fehler vom Blatte spielen konnte. Eine ähnliche Aufforderung schlug er ein anderes Mal rund ab, mit dem sonderbaren Zusatze: „ich bin aus Bergamo gebürtig, in Bergamo aber sind wir alle geborene Narren, und ich bin einer der ersten unter ihnen.“ Diese Flüchtigkeit und Regellosigkeit trug er auch in seine Compositionen über. Wir besitzen mehrere Violinconcerte, Sonaten, Solos u. s. w., auch eine Violinschule in Streichquartetten von ihm; von allen hat er nie mehr als die Prinzipalstimme niedergeschrieben, das Uebrige mußten Andere dazu setzen, wenn sie das Werk vollständig haben wollten. Gleichwohl kann man ihm den Rang eines großen Tonkünstlers und besonders Virtuosen nicht absprechen, welchem Urtheile auch bis jetzt die competentesten Richter, wie ein Schulz und Romberg, unbedingt beigetreten sind. Letzterer sprach und hörte ihn noch 1796 in Neapel, will aber, auffallend genug, nicht eine Spur mehr von dem früheren Glanze seines Spiels bemerkt haben. Zu seinen merkenswerthen Bewunderern gehörte auch Klopstock, der indeß auch gegen

die oben gerügten Fehler nicht blind war, und in solcher Beziehung einstmals höchst treffend und witzig zu ihm sagte: „Sie haben gewiß nie im Leben einen ordentlichen Lehrmeister gehabt, sonst wären Sie sicher nicht ein so großes Original.“ Nach Dittersdorfs Versicherung erregte Lolli auch durch sein Aeußeres das höchste Interesse. Schön von Gestallt soll er nach ihm ein vollkommner Weltmann und ein feiner, vielgebildeter und jovialer Gesellschafter gewesen seyn.

Lolli, Filippo, des vorhergehenden Sohn, ward geboren 1773 in Stuttgart, kurz vorher ehe der Vater die Reise nach Petersburg antrat, und ist Violoncellvirtuos. Noch nicht 5 Jahre alt mußte er schon das Instrument anfangen, und in seinem 8ten Jahre trat er als Virtuos auf. 1791 war der Vater mit ihm, wie wir schon im vorhergehenden Artikel andeuteten, in Berlin, wo er unter Anderem auch bei Hofe spielte, und von dem Könige 100 Friedrichsd'or erhielt; von da reiste er mit dem Vater nach Kopenhagen und auch hier erhielt seine, für sein Alter besonders erstaunenswürdige Fertigkeit auf dem Violoncell den ungetheiltesten Beifall. Ueber Holland und durch Frankreich nach Italien zurückgekehrt, machte er 1794, und zwar wieder an der Seite des Vaters, eine zweite Reise nach Wien. Jetzt hatte er auch schon zu componiren angefangen und bei Artaria in Wien erschienen von ihm 2 Hefte Variationen, das eine für Violoncell und Viola, das andere für Violoncell und Baß. Ueber die späteren Lebensverhältnisse dieses frühgereiften Künstlers können wir keine zuverlässigen Nachrichten mittheilen. Sind wir recht berichtet, so lebt er noch jetzt (1836) in Neapel, ohne aber je das Ansehn und den glänzenden Ruf seines Vaters erlangt zu haben. 6.

Lombardisch wird in der Musik bisweilen auch für italienisch gebraucht, denn die Lombardei begriff ehedem, noch bis zur Napoleonischen Herrschaft, einen großen Theil von Italien (Ober-Italien), den die Longobarden im 6ten Jahrhunderte erobert hatten. Daher ist denn lombardische Musik nichts Anderes als italienische Musik (s. d.); lombardischer Geschmack oder Styl kein anderer als italienischer Geschmack oder Styl (s. Styl). Wenn man neuerer Zeit auch wohl von einer lombardischen Schule in der Musik spricht und darunter die alte berühmte venetianische Schule versteht, so ist das eigentlich falsch, denn in der Zeit, wo wirklich eine besondere venetianische Schule in der Musik mit einer gewissen Selbstständigkeit des Styls existirte, und in dieser Beziehung gewissermaßen der alten römischen und neapolitanischen Schule gegenüber stand, gehörte Venedig noch nicht zur eigentlichen Lombardei, sondern bildete bekanntlich einen Staat für sich. S.

Londicer, Ernst Johann, ein frühgereiftes Genie, wurde geb. zu Stockholm 1717 und war schon 1730 Organist an der Marien-Magdalenenkirche daselbst. Ein Officier bei einem schwedisch-deutschen Regimente hatte ihm den ersten Unterricht in der Musik ertheilt und ihn so weit gebracht, daß er schon in seinem 7ten Jahre in mehreren Concerten öffentlich spielte. In seinem 8ten Jahre componirte er bereits ein 4stimmiges Präludium, das er dem Hofmarschall von Düben dedicirte. Auch in den Jahren 1726 und 1727 erregte er durch sein außerordentlich fertiges Clavierspiel die allgemeinste Bewunderung. Zum öftern ward er an den Hof gerufen, um daselbst Proben seiner Kunst abzulegen. Auch auf der Orgel besaß er damals schon eine bedeutende Fertigkeit, und er gab Orgelconcerte in der Jakobskirche. In Folge eines Concerts, das er an dem Namenstage der Königin

veranstaltete und glänzend für ihn ausfiel, schickte ihn dieselbe auf 2 Jahre nach Deutschland. Den größeren Theil derselben brachte er in Kassel zu. Ob er förmlichen Unterricht dort nahm, ist nicht bekannt. Nach Stockholm zurückgekehrt, erhielt er zuerst jene Stelle an der Marienkirche, später aber auch die Organistenstelle an der Hofkirche. Alle Nachrichten, welche wir von ihm besitzen, stimmen darin überein, daß er einer der größten Meister seiner Zeit auf seinem Instrumente war und in Schweden wohl der größte. Auch hat er Vieles componirt, wovon indeß in Deutschland wenig oder gar nichts bekannt geworden ist. Die Zeit seines Todes findet sich nirgends bestimmt aufgezeichnet. Jedenfalls fällt sie noch ins vorige Jahrhundert. K.

Longa (lat. nämlich Nota — lange Note), nannten die alten Tonlehrer und nennen auch wir bisweilen noch die viereckig gestaltete, und an der einen Seite mit einem langen Strich versehene Note von 4 schweren Schlägen oder der Zeitdauer von 4 vollen Takten (nämlich C-Takt). S. d. Weitere in dem Art. Geltung (der Töne oder Noten). Vor Zeiten galt die Longa in dem sogenannten modo minori perfecto 3 volle Breves, in dem m. imperfecto aber nur 2 volle Breves. a.

Longhi, Leopold, Bruder des berühmten Mailänder Kupferstechers Joseph Longhi, wurde um 1770 im Kirchenstaate geboren, studirte die Musik in Rom, und folgte später, durch politische Verhältnisse aus Rom vertrieben, seinem Bruder nach Mailand, wohin er mehrere neue Opern brachte, die dort mit dem allgemeinsten Beifalle aufgeführt wurden. In Deutschland ist zwar keine davon bekannt geworden, aber in Italien möchte es wohl kein größeres Theater geben, auf welchem nicht auch Compositionen von ihm aufgeführt worden wären. Sein neuestes Werk, dessen Titel wir uns aber nicht ganz genau erinnern, erschien 1825 auf der Scala in Mailand, wollte aber im Verhältniß zu seinen früheren Sachen nicht sehr ansprechen. So wenigstens ward in verschiedenen Zeitschriften berichtet. Uns steht kein bestimmtes Urtheil über ihn zu, da in Deutschland kaum sein Name, viel weniger sonst Etwas von ihm genauer bekannt ist.

Longitudinal-Schwingung, siehe die Artikel Akustik, Schall und Schwingung.

Loos, Johann, gestorben 1787, war Schuldirector und Organist zu Tuchomierzitz bei Prag, und hat verschiedene Operetten und Messen geschrieben, die in Prag häufig und sehr beifällig aufgeführt wurden, von denen unsers Wissens aber gleichwohl keine gedruckt worden ist.

Loosemore, 1) Georg, ein berühmter englischer Tonkünstler des 17ten Jahrhunderts, war Baccalaureus der Musik an dem Dreifaltigkeits-Collegium zu Cambridge. — 2) Henry, ein berühmter englischer Kirchen-Componist, war ziemlich zu derselben Zeit, d. h. um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, ebenfalls Baccalaureus der Musik zu Cambridge und erster Organist am Königl. Collegium, später aber am Dom zu Exeter. — Ein dritter englischer Künstler dieses Namens war Orgelbauer zu Exeter u. blühete gegen Ende des 17ten Jahrhunderts, besonders um 1680.

Lopez, Eduard, ital. Lobo und lat. Lupus genannt, war zu Anfange des 17ten Jahrhunderts Beneficiarius und Capellmeister am Dom zu Lissabon, und ein zu seiner Zeit sehr berühmter, auch fleißiger Kirchen-Componist, von welchem wir noch jetzt mehrere 4- bis 8stimmige Responsorien, eben solche Messen, Antifonien, ein 11stimmiges oder 3chöriges Salve Mariae Virginis, 4stimmige Magnificate, 1 Officium defunctorum, Pro-

cessionsgesänge, Psalmen und Vespern u. dergl. m. für verschiedene Stimmen besitzen. Sein Lehrer in der Musik war Manoel Mendes gewesen, bei dem er zu Evora studirt hatte. Gegen Ende seines Lebens, das er bis auf 103 Jahre brachte, ward er noch zum Rector des Erzbischöflichen Seminars zu Lissabon ernannt.

Lorente, Andräa, ein spanischer Tonkünstler, war in der 2ten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Organist an der Hauptkirche zu Alcala, seinem Geburtsorte. Aus dem Werke, das 1672 von ihm erschien: „El porque de la Musica, canto plano, canto de Organo, contrapunto, y composizion", und welches eine Menge 3- bis 8stimmiger Kirchengesänge und Motetten in erhabenem Style enthält, geht hervor, daß auch er schon zu den 6 Solmisationssylben des Guido eine 7te, nämlich bi, gebrauchte, die denn auch die meisten Gesangslehrer seiner Zeit und seines Landes zur Erleichterung des Unterrichts annahmen.

Lorenz, F. A., Violinist zu Prag, componirte Mehreres für sein Instrument: Quartette, Duette (worunter ein herrliches Adagio u. Rondo für 2 Violinen); auch Variationen für den Czakan, für Guitarre und Czakan, gegen ein halb Dutzend Sonaten für Harfe, Vorspiele und Variationen für dieselbe, Lieder, Romanzen 2c., wovon einige Werke wirklich zu den besseren in unserer Literatur gezählt werden, wenn gleich sie ihrem Verfasser auch noch keinen ausgebreiteten Ruf verschafften.

Lorenzani, Paolo, geboren zu Rom in der Mitte des 17ten Jahrhunderts, studirte die Musik unter Orazio Benevoli, wurde dann Musikdirector an der Jesuiterkirche zu Rom, hierauf an der Cathedralkirche zu Messina in Sicilien, und erhielt endlich als Componist einen Ruf an den französischen Hof, wo man so vielen Geschmack an seinen Compositionen fand, daß er, um seine Gesänge vollkommen in italienischer Art vortragen zu hören, auf Ludwigs XIV. Befehl wieder nach Italien geschickt wurde, um daselbst gute Sänger für den französischen Hof zu engagiren. 1679 kehrte er dann mit 5 derselben wieder nach Paris zurück; jedoch blieb er selbst nur noch einige Jahre in Paris; kehrte nach Italien zurück, lebte einige Zeit zu Neapel, wandte sich dann nach Rom und ward endlich, als Beretta's Nachfolger, 1694 Capellmeister an S. Peter im Vatican, wo er auch am 29sten October 1713 starb. Sein Nachfolger war bekanntlich Thomas Bai. Baini in seinem Werke über Palestrina rühmt besonders seine 4chörigen Psalmen; außer denen hat er aber auch noch mehrere vortreffliche Motetten hinterlassen. 7.

Lorenzini, Raimondo, von 1786 bis 1795, wo er starb, Capellmeister an S. Maria maggiore zu Rom, war auch ein Römer von Geburt, und gehört zu denjenigen Tonsetzern, welche auch in Italien Viel zur Verbesserung und Vervollständigung der Instrumentalbegleitung beitrugen. In Deutschland ist keins von seinen Werken bekannt geworden; doch werden dieselben noch sorgfältig in dem Archive seiner Capelle zu S. Maria maggiore aufbewahrt, und daß man seinen Namen auch in seiner Epoche, welche man das goldene Zeitalter der Musik zu nennen pflegt, und in welcher ein Cimarosa, Paesiello, Sarti, Salieri, Zingarelli und andere Meister lebten, mit allgemeiner Achtung in Italien aufzeichnete, ist ein sicherer Beweis für die große Meisterschaft seiner Kunst.

Lorenziti, 1) Bernard, zu Ende des vorigen u. zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts Violinist am Orchester der großen Oper zu Paris, war ein tüchtiger Meister auf seinem Instrumente und auch beliebter In-

strumentalcomponist. Viele Trio's und Duo's für die Violine, auch mehrere Streichquartette hat er herausgegeben, welche diesen Ruf bethätigen. Außerdem erschienen von ihm auch: „Principes ou nouvelle méthode de musique pour apprendre a jouer facilement du Violon" ꝛc. — 2) Anton, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Capellmeister an der Hauptkirche zu Nancy, war ebenfalls ein guter Violinist und beliebter Instrumentalcomponist, was mehrere von ihm erschienene Sinfonien, gegen 40 Streichquartette, einige Violin-Duo's und Trio's u. s. w. beweisen.

Lorme, Marion de, eine durch zwei Jahrhunderte, nämlich im 17- und 18ten, berühmte französische Sängerin und Lautenspielerin, welche länger als 80 Jahre das Vergnügen des Hofes und der Stadt Paris ausmachte. Sie war daselbst im Jahre 1618 geboren und entwickelte frühzeitig eine solche Schönheit von körperlichen und geistigen Reizen, daß mehrere französische Schriftsteller mit Entzücken davon sprechen, und berühmte Dichter sowohl ihre Schönheit wie ihre musikalischen Talente besungen haben. Bei den vielfältigen Nachstellungen, welchen sie in Paris nothwendiger Weise ausgesetzt seyn mußte, hatten sie doch bis zu ihrem 24sten Jahre, wenn auch nicht Tugend, doch Laune und Caprice vor einer ernsthaften Herzensangelegenheit geschützt. Ihren ersten Liebhaber, Cinq-Mars, an dem sie in ihrem 24sten Jahre mit glühender Liebe hing, ließ der Cardinal Richelieu enthaupten, und das leichtsinnige Geschöpf war im Stande, ihn bald darauf in den Armen dieses seines Mörders, dem sie sich völlig als Maitresse hingab, gänzlich zu vergessen. Der bekannte Chevalier de Grammont, welcher in ihrem 38sten Jahre ihr feuriger und zärtlicher Liebhaber war, und der sie in seinen Mémoires den reizendsten Engel in ganz Frankreich nennt, ahnete wohl nicht, daß sie nachher noch beinahe ein volles Jahrhundert leben und einer Mumie ähnlich sehen würde. In ihrem hohen Alter, das sie kindisch machte, ward sie von ihren Domestiken rein ausgeplündert, so daß sie dadurch in das äußerste Elend versetzt worden seyn würde, wenn nicht ein großmüthiger Pfarrer sie gänzlich aus seinen Mitteln bis zu ihrem Tode verpflegt hätte. Endlich starb sie in Paris im Jahre 1752 in dem außerordentlich hohen und seltenen Alter von 134 Jahren. J. B. de la Borde versichert, daß nichts entzückender gewesen sey, als sie in ihrer Blüthezeit auf der Laute spielen zu hören, indem sie mit ihrer sehr angenehmen und biegsamen Stimme Chansons dazu gesungen habe. v. Wzrd.

Lösener, J. G., gestorben am 5ten Februar 1829, im 60sten Jahre seines Alters, zu Salzwedel, war seit 1791 Conrector am dasigen Gymnasium, und in den früheren Jahren zugleich Organist an der Marienkirche gewesen. Wenn sein musikalisches Wirken sich auch nur meist auf seinen Wohnort beschränkte, so war es doch während eines Zeitraums von beinahe 40 Jahren von dem segensreichsten Erfolge begleitet. Er genoß in seiner Jugend Unterricht im Clavierspiele und zugleich in den Regeln der Harmonie von dem damals lebenden gründlichen Theoretiker, dem Cantor Leiß. Außer dem Claviere übte er auch alle Bogeninstrumente, u. erlangte auch auf diesen bald eine nicht geringe Fertigkeit. Auf der Universität in Halle blieb er neben der Theologie der Musik treu ergeben; nahm an den Concerten thätigen Antheil, und erheiterte sich daneben mit theilnehmenden Freunden in Quartett-Unterhaltungen. So vorbereitet wurde er im 21sten Jahre als Lehrer und Organist angestellt. Was er hier für die Musik gewirkt — dies Alles zu erwähnen, würde zu weit führen. Daher nur einiges Wenige. Sein Orgelspiel war ausgezeichnet. Er spielte den Choral

einfach, jedoch meist mit veränderter Harmonie, immer das Gesangbuch vor sich legend, und theilte sichtbar eigene Andacht der Gemeinde mit. Seine Vorspiele, stets im gebundenen Style, waren dem jedesmaligen Liede so anpassend, daß auch der Uneingeweihte sich dadurch erhoben fühlte, und viele dieser Vorspiele hätten gewiß eine weitere Verbreitung verdient. Zuletzt zeigte sich der Aufschwung seiner Fantasie in den Nachspielen so mächtig, daß nicht selten seine Freunde ihn zu einem längeren Verweilen aufmunterten, und ihm auch wohl Fugen-Thema's zum Ausführen vorlegten, welches er immer gerne that. Den Concerten in Salzwedel war er der thätigste und treueste Führer, und wußte durch seine Geschicklichkeit im Dirigiren es dahin zu bringen, daß auch schwierige Compositionen mit öfters nur geringen Mitteln glücklich ausgeführt wurden. Mehreres wurde von ihm eigends dazu componirt, recht Vieles den besonderen Umständen angemessen arrangirt. Besonders verdient auch seine aufrichtige, innige Theilnahme an frohen und traurigen Begebenheiten der ihm vertrauten Familien — und das waren beinahe alle — eine dankbare Erwähnung. Von seinen Compositionen sind 6 bis 7 Werke, bestehend in Variationen für die Clarinette, für das Orchester, bei Breitkopf und Härtel herausgekommen. Eine große Anzahl findet sich hier und da im Manuscript zerstreut, je nachdem sich die Gelegenheit dazu darbot. Bei seinem Leichenbegängnisse zeigte sich die innigste Theilnahme der ganzen Stadt.

Lossius, Lukas, mehr als 50 Jahre Rector zu Lüneburg, geboren zu Vacha in Hessen am 18ten October 1509, hat sich auch um die Musik große Verdienste erworben, indem er bei all' seiner beträchtlichen Schularbeit nicht nur eine vollständige ächte Psalmodie, so wie sie Luther hinterließ, gesammelt und, vielleicht als das einzige classische Werk in seiner Art mit Melanchthon's Lob auf die Musik überhaupt und dessen Aufmunterung zu ähnlichen Bemühungen zur Beförderung des Gesanges, herausgegeben, sondern auch noch in einem besonderen Werke für die Erlernung eines guten Gesanges gesorgt hat. Er starb allgemein geachtet am 8ten Juli 1582. Die Psalmodie erschien zu Nürnberg 1553, dann zu Wittenberg 1560, ferner wieder zu Nürnberg 1563, dann noch einmal daselbst 1565, mit Veränderungen und Zusätzen des Christoph Prätorius 1576, 1579, 1590 und endlich noch einmal zu Wittenberg 1674. Die erste Ausgabe war in Folio, die übrigen alle in 4; Gerber besaß die 2te. 23.

Lotter, Vater und Sohn, jener Jakob und dieser Johann Jakob, waren um die Mitte und in der 2ten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Buchdrucker zu Augsburg, und trugen zur Verschönerung des Noten-Typendrucks sehr Viel bei. Die im Aeußern am schönsten ausgestatteten Werke, welche zu ihrer Zeit im Musikhandel erschienen, waren auch meist in ihrer Officin gedruckt worden.

Lotti, Antonio, Capellmeister der Republik an S. Marco zu Venedig, Schüler von Legrenzi, unter dessen Anleitung er im Jahre 1684 zugleich mit Francesco Gasparini (nachmals zu Rom ansässig) den Contrapunkt studirt hatte; ein Meister, welcher im sublimsten Kontrapunkte wie im concertirenden oder solennen Kirchenstyle, im geistlichen Drama wie im Madrigal, Keinem nachstand, und den kühnsten und zugleich regelmäßigsten Harmonisten aller Zeiten sich anreiht, der mit erhebendem Selbstgefühle sich einen Zeitgenossen des großen Scarlatti nennen durfte, und nach Jahrhunderten noch studirt und in der Geschichte der Musik als der Erste, der Chef einer ganzen Schule, der Venetianischen, mit Ehrfurcht aufgezeichnet werden wird, war auch aus Venedig gebürtig, und Anfangs Organist an

der S. Markuskirche daselbst. Hasse, der ihn 1727 in dieser Stelle kennen lernte, rief einstmals bei Anhörung eines seiner Werke aus: „Welcher Ausdruck, welche Mannigfaltigkeit, und doch welche Richtigkeit und Wahrheit der Ideen!" Und Burney, der noch 1770 eine Messe von ihm zu Venedig hörte, war nicht minder entzückt von der vortrefflichen Musik. Erzogen in der Strenge der sog. alten Schule, die vor Scarlatti für das Höchste gehalten wurde, hatte er sich auch die Grazie der neueren anzueignen gewußt. Schon in den 80- und 90er Jahren des 17ten Jahrhunderts ward sein Name als der eines genialen Componisten für Kirche, Cammer u. Theater durch ganz Italien gefeiert. Die Opern: Giustino, il Trionfo d'Innocenza, Tirsi, Achille placato, Teuzzone, Ama piu chi men si crede, Commando inteso ed ubidito, Sidonio, Isaccio Tiranno, Forza del Sangue il Tradimento Traditor di se stesso, l'Infedeltà punita, Porsena, Irene Augusta, il Polidoro, Foca superbo, Alessandro severo, il Vincitor generoso, u. Gli Odi delusi dal Sangue u. a. hatte er zwar in den Jahren von 1683 bis ohngefähr 1718 für das Theater zu Venedig componirt, aber sie wurden auf allen größeren Bühnen Italiens mit dem lebhaftesten Beifalle gegeben. Um 1712 hörte ihn und einige seiner Werke der damalige Churprinz von Sachsen. In Folge des großen Eindrucks, den er auf diesen gemacht hatte, ward er 1718 an den Hof zu Dresden berufen. Er setzte hier die letzte der oben genannten Opern; kehrte aber schon 1719 wieder nach Venedig auf seinen vorigen Posten zurück, und verwaltete denselben bis zum 8ten März 1733, wo er zum wirklichen Capellmeister an S. Marco ernannt ward. Er starb zu Anfange des Jahrs 1740. Sein Nachfolger war Antonio Polaroli. Länger als seine dramatischen Arbeiten, auf die natürlich die weitere Ausbildung der Oper und der steigende Geschmack an dieser einwirken mußten, haben sich alle seine übrigen Werke erhalten; auch erlaubte er sich bei jenen einen viel freieren Styl und eine viel freiere Art zu componiren, wie bei diesen. Am unzweideutigsten geht das aus einer Aeußerung seines Privatnotisten, des weiland Organisten Schröter, hervor, welche so lautet: „Ich mußte seine Partituren ins Reine schreiben, und die von ihm meistentheils ausgelassene Mittelstimmen zufügen." Von seinen Madrigalen sind noch 2 Sammlungen übrig. Die eine, vom Jahr 1705, ist dem Kaiser Leopold dedicirt. Er erhielt dafür außer einem ansehnlichen Geldgeschenke auch eine kostbare Gnadenkette. Darin ist auch das geschichtlich so merkwürdig gewordene Madrigal enthalten: „In una Siepe ombrosa", das den Buononcini in London um Ehre und Glück brachte. Eine seiner 3stimmigen Messen, die in dem Musikarchive zu Copenhagen aufbewahrt wurde, ist dort mit verbrannt. In Nr. 50 der Leipz. allg. musikal. Zeitg. 1819 ward sein nun allgemein bekanntes 8stimmiges Crucifixus mitgetheilt. Ein anderes 6stimmiges erschien durch Pölchau's Güte in derselben Zeitung 1828 Nr. 47. Es ist aus einer Handschrift vom Jahre 1717 entlehnt, die ein Kyrie, Gloria und Credo enthält. Von der Vortrefflichkeit des Werks wird sich leicht jeder Verständige überzeugen. Von besonderem Interesse darin ist die herrliche Wirkung eines nach alter Regel im strengen Style verbotenen Queerstandes (des und d). Die Handlung Breitkopf und Härtel gab beide Musikstücke später auch besonders heraus. In der Manuscripten-Sammlung dieser Handlung befand sich auch ein 4stimmiges Miserere von Lotti. Wo von seinen Cantaten, die einst so sehr geschätzt wurden, noch welche aufbehalten sind, können wir nicht mit Gewißheit angeben. In Venedig werden sich muthmaßlich noch viele unbekannte von seinen Werken vorfinden. Seine Gattin, Santa mit Vornamen, war eine geborne Stella und gute

Sängerin. Erst um 1712 oder wohl gar noch später scheint er sich mit ihr vermählt zu haben, denn 1710 stand sie noch als Sängerin am Hofe zu Mantua in Diensten. 1718 war sie mit ihm in Dresden, und auch in der damaligen italienischen Oper daselbst als Prima Donna thätig. 1720 sang sie wieder in Venedig. Von 1730 an aber scheint sie das Theater ganz verlassen und sich nur ihren Pflichten als Gattin und Mutter gewidmet zu haben. Unter L's Schülern verdienen besonders bemerkt zu werden: Benedikt Marcello, Galuppi und Pescetti. Alle Drei sind überall bekannte Meister. ††.

Lottin, D., ein in Deutschland unbekannter französischer Tonsetzer, welcher im Jahre 1803 bei der Herausgabe von 6 Duos concert. p. deux Viol. und der Principes élémentaires de Musique et de Violon, à l'usage des commençans in Paris sein eigener Verleger war. 81.

Lotz, Theodor, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts berühmter Blasinstrumentenmacher zu Preßburg, trug besonders Viel zur Verbesserung des damals noch sehr unvollkommenen Bassethorns bei, und wirklich sind auch unter den älteren Instrumenten diejenigen Bassethörner die schönsten, welche in seiner Fabrik verfertigt wurden. Auch seine Clarinetten und Fagotte sind oder vielmehr waren einst sehr geschätzt, doch bei Weitem nicht so wie seine Bassethörner. Der jetzige Instrumentenbau, der mit den Anforderungen an die Virtuosität der Künstler ziemlich gleichen Schritt halten muß, hat natürlich neben vielen anderen trefflichen auch L's Instrumente jetzt ziemlich ganz vergessen gemacht; ob mit Recht, müssen wir dahingestellt seyn lassen.

Louette, s. Lalouette.

Louis Ferdinand (Friedrich Christian Ludwig), Prinz von Preußen. Dieser Sprößling eines Hauses, das schon mehrere selbstthätige Förderer der Tonkunst unter seinen Mitgliedern zählt, ward am 18ten November 1772 geboren, nahm bereits in den Revolutionskriegen an der Bekämpfung des neuen Frankreichs Theil, und fiel als eines der ersten Opfer des von ihm selbst gewünschten Krieges von 1806 am 12ten October bei Saalfeld. Geboren mit einem so universellen Talent (vergl. die allg. musikal. Zeitung Jahrg. 1807 Nr. 47), mit solch' einer Summe von innerer Lebenskraft, mit so einem weiten, alles Edle u. Schöne warm u. lebendig umfassenden Herzen, wie dies, vereinigt, in Jahrhunderten kaum Einem verliehen wird, warf er sich von den frühern Jünglingsjahren an, da ihm nun einmal ein Thron versagt war, in wunderbarem Wechsel den verschiedensten Wissenschaften in die Arme. Ob die Wissenschaft, der er sich jetzt ergab, schwierig oder leicht, trocken oder unterhaltend, mit seinen übrigen Neigungen vereinbar, im Kreise seiner eigentlichen Thätigkeit ihm vortheilhaft oder gleichgültig sey: das fragte er nie. Erschien nur, was ihn eben anzog, der Anstrengung eines edlen Geistes überhaupt würdig, so ergriff, trieb er es mit Eifer, mit Penetration, mit Beharrlichkeit, bis ihm das Ganze klar erschlossen vorlag. Und hierin — so sehr er Vergnügen und Wechsel liebte — vermochte nichts ihn zurückzuhalten, bis er jenen beherrschenden Höhenpunkt erreicht hatte; gehörte alle Zeit und Kraft und Liebe dem einen eben gesteckten Ziele, so daß seine Aerzte oft besorgt waren, und seine Lehrer ihm kaum folgen konnten. Der rastlose Drang einer überreichen Natur trieb ihn unwiderstehlich hier- und dorthin, bewährte seine Kraft, und fand nicht das Bette, in dem er gesammelt zu einem allbefriedigenden Ziele hätte hinströmen, sich und der Welt volles Genügen

hätte erringen können. Sinnliche Zerstreuung konnte betäuben, um Augenblicke täuschen, und auch diesen Stürmen warf sich die üppige Naturkraft wie ein sicherer Schwimmer hin, der nur das Wogenspiel, nicht das Ufer sucht. Als 1806 Preußen die Waffen erhob gegen Napoleon, schien der Tag der Arbeit und des Ruhms dem kriegsdurstigen Prinzen gekommen. Sein Fall im ersten Treffen und das Unglück des Reichs sprach aus, daß er auch hier sich getäuscht, auch hier seine Aufgabe und seinen Lebensberuf nicht gefunden habe. Durch dieses wechselvolle Leben geht eine Liebe, der Ludwig treu blieb, wie je ein schwärmerischer Jüngling. Es ist die zur Tonkunst, die er früh mit Feuereifer umfaßte und übte, und der er besonders in den letzten fünf, sechs Jahren mit voller, glühender Seele sich hingab, in ihr Stimme oder Beschwichtigung für die Wogen und Stürme, für die Sehnsucht und den Schmerz seiner Seele zu finden. In dieser Zeit (1800) kehrte Dussek nach Deutschland zurück, nahm erst in Hamburg, dann in Berlin seinen Sitz, und wurde hier der Kunstgefährte und Freund des Prinzen, den er auch nicht wieder verließ. Dem Prinzen war erst jetzt im innern Ringen die Seele für das Höhere und Geistigere der Tonkunst ganz aufgegangen. Er brauchte nun einen Mann, der ihm nachhalf, das, was er in dieser Kunst aussagen wollte, auch vollständig und gehörig auszusprechen; der in das, was er producirte, ganz eingehen und es recht lebendig mitgenießen konnte; der auch durch eigene Produktionen, die dem Sinn und Geschmack des Prinzen vorzüglich zusagten, seinen Geist nährte; und der auch endlich außer seiner Kunst gut mit ihm verkehren konnte. Dies fand er in Dussek. Die Großheit in dessen Spiel entsprach dem Adel, die elegische Weichheit in seinen Compositionen harmonirte mit dem eigenen schwärmerischen, schmerzlich-unbestimmten Sehnen; Beide waren für einander geschaffen. Wenn Louis von Dussek lernte, so ist gewiß, daß dieser von dem kühnern Geiste des Prinzen höher emporgeflügelt wurde. Das Instrument Beider war das Pianoforte, und zwar, was zur Charakteristik gehört, das englische Flügel-Fortepiano (s. Dussek), deren sich der Prinz 13 verschafft haben soll. Diese und nur diese Instrumente spielte er mit solcher Virtuosität, mit so hinreißendem Feuer des Vortrags und solcher Großheit der Auffassung, daß man ihn den ersten Virtuosen seiner Zeit, namentlich Dussek, an die Seite stellen konnte. Kam er bei dem Vortrag seiner Compositionen im vertrautern Kreise an die Cadenz, so übernahm ihn dann wohl eine prinzliche Laune, und er verlor sich in viertelstündige Fantasien, während die Begleitenden (beim Champagnerglase) passen mußten. Für dieses Instrument, für sich, schrieb er nun auch Variationen, Trio's, Quartette, Quintette, Octette u. s. w. voll glänzender, stets frischer Figurirung, voll Adel und nicht selten Tiefe der Ideen, so aber, daß das Pianoforte Hauptperson blieb, und die andern Instrumente nur als Begleiter dienten, mitunter nicht ihrem Wesen entsprechend. Schon 1803 erschien von ihm ein Quintett in Paris, seine wichtigern Werke später bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. In allen tönt wieder, was in seinem Innern wogte, jene Großheit und Kühnheit, der Glanz und die Innigkeit, das rastlose Vorwärtsstürmen und das Schwelgen in Wehmuth oder Wollust der Seele. Nirgends aber spricht sich sein ganzes Wesen bestimmter aus, als in dem wunderschönen F-Moll-Quatuor, in dem Seligkeit und schmerzliches Sehnen sich berühren, und aus elegischen Accorden dann wieder ein Lächeln unter Thränen bricht. ABM.

Loulié, Francois, der erste Erfinder des Sonometers und Metronoms, oder doch der, welcher die erste Idee dazu gab, starb zu Paris 1702,

nachdem er 2 Werke über seinen Gegenstand herausgegeben hatte: „Elemens ou Principes de Musique. Mis dans un nouvel ordre trés-clair, tres-facile et tres-court et divisés en trois parties etc." und „Nouveau Systéme de Musique, avec déscription du Sonometre, instrument a cordes d'une nouvelle invention pour apprendre à accorder le Clavecin". Jene Schrift erschien um 1690, dann noch einmal 1696 und endlich 1698 diese 1698; beide also viel früher, als eins von jenen Instrumenten wirklich ins Leben getreten ist. Auch hinterließ dieser L. einige Duette für Alt und Violine, die noch 1800 neu aufgelegt wurden. 10.

Loure, ein Name, welcher in der musikalischen Terminologie in zweifacher Bedeutung vorkömmt; einmal als veraltetes Instrument, der französischen Bocks- oder Sackpfeife (Musette) am nächsten verwandt; dann aber auch als gleichfalls obsoletes Tanzstück, was nur noch in älteren Balletcompositionen gefunden wird. Dasselbe hat eine sehr gravitätische Bewegung, im Dreiviertel- oder Sechsviertel-Taktrhythmus; fängt mit einem Aufstreich an, und zerfällt in 2 Hälften, zu 8, 12, auch 16 Tacten. Der Niederschlag ist gewöhnlich punctirt, die Zwischennote ein kurzes Achtel, der letzte Tacttheil aber wieder ein schweres Viertel, und also genau accentuirt, fast ohne Beimischung anderer Notengattungen, in bequemer Gleichförmigkeit; damit der Tänzer nur ja nicht aus dem Equilibrium falle, wackelt die meist auch sehr monotone Melodie, sich häufig wiederholend, in einem Grade von Schlendrianism fort, der heutigen Tags nur noch als Parodie, zur Characteristik der steifen Degen- und Haarbeutelgrazie, anwendbar seyn dürfte, glücklicher Weise aber für ewige Zeiten aus unsern Balletmusiken verbannt wurde, und dagegen frischeren, rasch bewegteren Formen Raum geben mußte, welche durch heitere Motive allerdings mehr zur fröhlichen Tanzlust stimmen, als jenes pedantische, großväterliche Altklugthun, das an die abgemessenen Zirkelschritte einer züchtig-ehrbaren Menuette mahnt im ergötzlichen Costüme Hogart'scher Karricaturfiguren. 81.

Low, Eduard, um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Professor der Musik und Organist an der K. Capelle zu Oxford, war aus Salisbury gebürtig und im dasigen Chore unter Anführung des Organisten Halm an der Cathedralkirche auch zuerst in der Musik unterrichtet worden. Seine erste Anstellung erhielt er als Stonard's Nachfolger 1630 als Organist an der Christkirche zu Oxford. Zum Professor der Musik ward er nach Wilsons Abgange 1661 von der Academie ernannt, und den Organistendienst an der Königl. Capelle erhielt er einige Jahre darauf. Er starb zu Oxford am 11ten Juli 1682. Das hauptsächlichste seiner Werke ist „some short directions for the performance of Cathedral service", das 1661 und nachher noch einmal unter einem etwas veränderten Titel und mit seinem Bildnisse 1664 zu Oxford erschien. — Ein anderer englischer Tonkünstler Namens Low (Richard) lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts und stand bei seinen Landsleuten in großem Ansehen. Das ist aber auch Alles, was wir in Deutschland von ihm wissen, ausgenommen noch, daß er nach Clementi's Catalog wahrscheinlich auch den Psalm „hear my Prayer" in Musik gesetzt hat. 33.

Löwe, Dr., Johann Carl Gottfried, Musikdirector in Stettin, der berühmte Balladen-Componist und Sänger, geboren den 30sten November 1796 in Löbejün unweit Halle, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, dasigem Cantor, einem Zöglinge des Halle'schen Gymnasiums, unter dessen geschickter Anleitung des Knaben musikalisches Talent frühzeitig sich

leicht und schnell entwickelte. Löwe selbst sagte darüber späterhin dem Ref.: „als ich zum Bewußtseyn kam, spielte ich Clavier und Orgel und sang vom Blatte weg, ohne daß ich mich erinnern könnte, die Elemente auch nur mit einiger Anstrengung gelernt zu haben". Dabei genoß der kleine Virtuos der größten Freiheit, welche er benutzte, um — und zwar am liebsten abgesondert von andern Knaben — in den heimathlichen Fluren umherzuschweifen, wo seine lebhafte Einbildungskraft in Feld und Busch, am Bach und auf der Haide stets neue Anregung fand. Diesem frischen, ungebundenen Leben in der Natur, welchem sich L. auch späterhin noch gern überlassen mochte — noch als Student reiste er gerne auf gut Glück in die blaue Ferne hinein — verdankt er unstreitig das lebendige, kräftige Naturgefühl und die innige Vertrautheit mit der Natur, die sich in seinen Compositionen so vielfach offenbart, u. wodurch sie über einen Jeden, der selbst in seiner Jugendzeit an der Brust der großen Mutter gespielt und geträumt, ihre Schauer empfunden und ihre Pulse schlagen gefühlt hat, einen eigenthümlichen Zauber ausüben. Dabei gewann das Gemüth des Knaben, der gerne bei seinem ungebundenen Umherstreifen an Jäger, Hirten und Fischer sich hängen mochte, um von ihnen allerhand Mährlein von Nixen, Kobolden und Waldgespenstern zu erlauschen, frühzeitig eine poetische Richtung mit vorherrschender Neigung zum Romantischen, woraus leicht seine spätere Vorliebe für die Ballade zu erklären ist; so wie ihm auch, zugleich mit dem schaurig-süßen Erbeben vor jenen geheimnißvollen Mächten, die vom Vater sorglich gepflegte Pflanze des kindlich frommen Glaubens erwuchs, welche späterhin, gereift in der Schule des Lebens und der Wissenschaft, zum schönen Baume lebendig warmer Glaubenskraft herangediehen, ihre Blüthen und Früchte in den geistlichen Gesängen, Oratorien, Kirchencompositionen und Legenden gebracht hat. Während so L. in seiner ersten Entwicklungsperiode fast ganz sich selbst und der bildenden Kraft der Natur überlassen blieb, gewann er nicht minder auch jene Festigkeit und Abgeschlossenheit des inneren Wesens und Lebens, welche späterhin den Jüngling und Mann befähigte, sich beherrschend seinen eigenen Weg zu gehen, ohne daß ihm dabei eine gewisse herzige, aus der Natur geschöpfte Naivetät verloren ging. Im 10ten Jahre wurde der kräftige, unverzärtelte Zögling der Natur auf die Schule nach Köthen gebracht, wo ihm seine glockenhelle, frische Sopranstimme, in der Kirche und im Singchor vernommen, bald Aller Herzen gewann. Als er hier die oberste Klasse erreicht hatte, bezog er das Gymnasium des Waisenhauses zu Halle, wo er zur Fortbildung seines bereits Aufsehen erregenden musikalischen Talents an Türk empfohlen wurde, der dasselbe, nach verschiedenen schweren Gesangsproben, bei welchen L. zuerst einzelne bestimmte Töne angeben, und dann mehrere Arien von Mozart prima vista singen mußte, in gewohnter, kräftiger Weise mit den Worten anerkannte: „Weiß Gott, der Weltsjunge kann das vom Blatte wegquäcken; so was ist mir noch nicht vorgekommen!" Die Folge davon war, daß der biedere Meister sich des Knaben aufs Freundschaftlichste annahm, ihn in der Gesangskunst und in der theoretischen Musik unterrichtete, und ihn in den engern Kreis seines Künstlerwirkens hineinzog. Diese Schule wurde für L. um so förderlicher, da in ihr Theorie und Praxis stets Hand in Hand gingen und er als gefeierter Sopranist, von dessen abermaligen Leistungen in Concert und Kirche Referent späterhin hochverständige Männer stets mit dem wärmsten Lobe sprechen hörte, an allen Aufführungen der klassischen Meisterwerke, welche aus Türk's reich gefüllten Notenspeichern ans Licht traten, thätigen Antheil nahm. Die ersten Compositionen des Zöglings, die aller-

dings wohl etwas wildromantischer Natur gewesen seyn mögen, strafte der joviale Lehrer mit unmäßigem Gelächter. Die kräftige Natur des Schülers bäumte sich dagegen auf, und so geschah es denn wohl manchmal, daß der alte, damals ohnehin vorzugsweise mit rein wissenschaftlichen Untersuchungen beschäftigte Meister den jungen musikalischen Wildfang fortjagte, um — ihn nach ein Paar Tagen wiederkommen zu lassen. Dieser hatte indeß größeres Aufsehen erregt und wurde endlich, unter Bewilligung einer jährlichen Unterstützung von 250 Rthlr., von Seiten der Regierung Türks spezieller Leitung anempfohlen, der ihn zu sich ins Haus nahm und ihn durch einen strengen Cursus der höhern theoretischen Musik führte. Die Katastrophe von 1813 und Türk's Tod führten L., der sich wegen seiner Jugend u. durch anhaltendes Singen geschwächten Gesundheit von der gewünschten Theilnahme am Freiheitskampfe ausgeschlossen sah, auf das Gymnasium zurück, wo ihn ein edler Ehrgeiz den früheren, mittlerweile vorangeeilten Mitschülern tüchtig nachspornte, so daß er Michaelis 1817 die Universität beziehen konnte. Hier traf Referent in den theologischen und philosophischen Collegien eines Knapp, Niemeyer, Gesenius, Maaß, Gruber u. A. täglich und stündlich mit ihm zusammen, und diesen abermals eifrig betriebenen wissenschaftlichen Studien haben wir unstreitig die Tiefe und Wahrheit zu verdanken, mit welchen L. späterhin in den hebräischen Gesängen und in den beiden Vocal-Oratorien das alt- und neutestamentliche Leben ergriffen und musikalisch geschildert hat. L. gewann dabei überhaupt jene höhere, allgemein wissenschaftliche Bildung, welche sich in dem Geiste seiner Compositionen und sonstigen Leistungen vielfach zu erkennen giebt, und ohne welche in unserer Zeit nicht leicht ein Künstler sich geltend zu machen vermag. Das academische Triennium, gegen dessen Ende L. öfter und mit Beifall predigte, blieb indeß auch nicht ohne Gewinn für die Musik. L. vervollkommnete sich, so gut es ohne den Besitz eines eigenen Instruments gehen mochte, durch das Studium Mozart'scher, Dussek'scher, Beethoven'scher Werke im Clavierspiel, gab Musikunterricht, nahm an den Uebungen der unter Maaß und Naue bestehenden Singacademie Theil, und belebte durch seine Mitwirkung als Tenorist einen damals bestehenden Privatverein, in welchem von einem Kreise ausgewählter Sänger und Sängerinnen die damals beliebtesten Opern mit Pianofortebegleitung aufgeführt wurden. Ref., welcher die letztere zu besorgen hatte, denkt noch immer mit Vergnügen an die Erscheinung eines jungen blonden Mannes im allerschlichtesten Soldatenkostüm zurück, der, zumal wenn er die damals geschriebenen Balladen „Treuröschen", „Wallhaide", „Erlkönig" u. a. m. vortrug, Alles mit sich fortriß. Das war unser Künstler, dessen Genius damals in hellaufleuchtenden Blitzen immer reicher und kräftiger hervortrat, und der als Student zugleich seinen Dienstkursus als preußischer Freiwilliger machte, als welcher er jedoch wegen Einrichtung und Leitung eines Sängerchors beim Regimente vom beschwerlicheren Dienste dispensirt wurde, und beiläufig den ersten Grund zu seiner später bewährten Routine in Benützung größerer Männerchöre legte. In jenem Kränzchen, wo L. vorzüglich auch durch seinen unübertrefflich runden und gewandten prima vista Vortrag der schwierigsten Arien mit eigenem Accompagnement die Bewunderung eines Niewandt, Maaß, von Lehmann und anderer ausgezeichneten Musikfreunde erregte, gewann er sich auch das Herz seiner nachmaligen Gattin, der talentvollen und hochgebildeten Julie von Jacob, einer der damals am meisten gefeierten Hallenserinnen. Niemals hat Referent späterhin Mozartsche und andere Duette mit wärmerem Ausdrucke vortragen gehört, als von diesem in der begeisterungsvollsten Jugendliebe vereinigten

Paare, dessen schöner Bund leider von so kurzer Dauer seyn sollte. Jene Zeit in L's Leben war überhaupt so reich an romantischen Verwickelungen, daß Ref. nur ungerne von einer ausführlicheren Schilderung derselben absteht. Der entrückten Geliebten nachziehend, besuchte Löwe im Winter 1819—20 Dresden, wo er in hohem Maaße von Weber's Aufmerksamkeit u. Wohlwollen und späterhin bei einem zweiten Besuche dessen dauernde Freundschaft gewann. In das Ende des Sommerhalbjahrs 1820 fiel eine Reise nach Weimar und Jena mit Besuchen bei Hummel und Göthe. Bei Letzterem, der, wenn er in Jena wohnte, ungleich zugänglicher war als in Weimar, fand L., ihm eine Sammlung von ihm componirter Lieder überreichend, die wohlwollendste Aufnahme. Bald darauf folgte er, nicht ohne harten Kampf sich von der theologischen Laufbahn losreißend, einem Rufe nach Stettin als Cantor an St. Jacob u. Lehrer am Gymnasium. Seine ausgezeichneten Leistungen in dem neuen Wirkungskreise hatten bereits im nächsten Jahre seine Beförderung zum Musikdirector an derselben Kirche, am Gymnasium und am Schullehrerseminar mit Gehaltverdoppelung zur Folge. In dieser so ehrenvollen als günstigen Stellung wirkte er nun mit aller Energie eines Feuergeistes auf die Verbesserung des städtischen Musikwesens, vorzüglich durch Begründung eines Gesangvereins, machte sich durch Bildung tüchtiger Schüler im Seminar um die ganze Provinz hoch verdient, und begann zugleich eine Reihe von Werken herauszugeben, durch welche bald sein Ruf auch im Auslande mehr und mehr verbreitet wurde. In diesem frischen, kräftigen Wirken und Schaffen wurde er im Jahr 1823 durch den Tod seiner ersten, kaum anderthalb Jahre mit ihm verbundenen Gattin auf die erschütterndste Weise unterbrochen und in einen Gemüthszustand versetzt, von dessen Beschaffenheit die in dieser Zeit geschriebenen Compositionen Zeugniß geben. Dauernder lachte ihm das häusliche Glück an der Seite seiner zweiten trefflichen, als Malerin und Sängerin ausgezeichneten Gattin, Auguste Lange aus Königsberg in der Neumark. Die dadurch wiedererlangte, dem künstlerischen Schaffen günstigere Seelenstimmung beurkundete sich bald in größeren Werken. Sein Oratorium „die Zerstörung von Jerusalem" fand bei der Aufführung in Stettin (1830), in Berlin u. a. O. entschiedenen Beifall und wurde von Sr. Majestät dem König von Preußen durch das Ehrengeschenk einer kostbaren goldenen Dose ausgezeichnet. Eine gleiche Gnade wiederfuhr dem trefflichen Tondichter von Seiten Sr. Königl. Hoheit dem Kronprinzen von Preußen nach Zueignung eines zweiten Oratoriums: „die Siebenschläfer", so wie von Seiten Ihrer Kaiserl. Königl. Hoheit der Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach, nach Dedication der Sonate aus F-Moll, während dem vielfach verdienten Künstler von der philosophischen Facultät zu Greifswalde das Doctordiplom ertheilt wurde. Minder glücklich als im Oratorium war L. mit 5 von ihm verfaßten Opern, so wie in den in Verbindung mit Raupach unternommenen anderweitigen Arbeiten für die Bühne, welche bisher theils gar nicht, theils in Berlin u. Weimar wenigstens nicht mit durchgreifendem Beifalle zur Aufführung gelangten. Desto günstiger war der Erfolg, welchen L. auf der von ihm zuerst betretenen Bahn des reinen Vocaloratoriums gewann. „Die eherne Schlange", für das zweite große Gesangsfest in Jena geschrieben, fand dort bei der ersten Aufführung 1834 so entschiedenen Applaus, daß man den Componisten bald um ein zweites ähnliches Werk ersuchte. Es wurde nach häufiger Wiederholung ein Lieblingsstück der Vereine des Saalthales und in Thüringen, und brach sich nach zweimaliger Aufführung in Mainz (im Jahr 1835) unter des Componisten eigener Leitung auch dort Bahn, so daß derselbe

von der Mainzer Liedertafel bald darauf mit Composition eines Festoratoriums zur Einweihung der Guttenberg=Statue beauftragt wurde. Von Mainz zurückkehrend, dirigirte er in Jena beim dritten großen Gesangsfeste sein zweites Vocaloratorium „die Apostel von Philippi", welches nach wohlgelungener Aufführung allgemein als das größte und erhabenste aller bisher für Männerstimmen erschienenen Werke anerkannt wurde und beim Publikum auch den letzten Zweifel an der Statthaftigkeit dieser neuen Gattung von Oratorien zu Boden schlug. Dabei war L., von welchem mittlerweile eine lange Reihe von kleineren Compositionen erschienen war, auch als Schriftsteller thätig. Im Jahre 1826 erschien seine „Gesangslehre für Gymnasien rc.", welche bereits 1828 eine zweite Auflage erlebte. Hierzu kamen mehrere Abhandlungen in verschiedenen musikalischen Zeitschriften, z. B. über Logier's Musiksystem in der ehemaligen Berl. musikal. Zeitg. und ein Commentar zum zweiten Theile des Göthe'schen Faust. Ein genaues Verzeichniß seiner Compositionen hier mitzutheilen, wäre zu weitläuftig; nennen wir daher nur die hauptsächlichsten. Es sind seine Balladen, Oratorien, Operetten und Legenden: Edward, der Wirthin Töchterlein, Erlkönig, Treuröschen, Oluf, Walpurgisnacht, Abschied, Elvershöh, König Sifried, Wallhaide, die Spreenonne, der späte Gast, Goldschmieds Töchterlein, der Mutter Geist, der Gang nach dem Eisenhammer, Hochzeitlied, Zauberlehrling, die wandelnde Glocke, die Gruft der Liebenden, die nächtliche Heerschau, die erste Wallpurgisnacht (für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Orchesters), die Braut von Corinth, die Zerstörung von Jerusalem, die Stimmen der Elfen, Jungfrau Lorenz, das heilige Haus, des frommen Kindes heiliger Christ, der große Christoph, das Johanniswürmlein, Nepomuk, das Milchmädchen, der ewige Jude, der Marienritter, das Muttergottesbild, das Moosröslein, das Paradies in der Wüste, Gregor der Büßer, der Bergmann, Liederkranz, die eherne Schlange (Vocalorat. f. Männerst.), die 3 Wünsche (Operette in 3 Acten), der Fischer, das nußbraune Mädchen, der Räuber, der Bettler, der getreue Eckhardt, der Todtentanz, Harald und Mahadöh, die Siebenschläfer (Orat.), die Apostel von Philippi (Vocaloratorium), die 3 Budwisse, die Lauer, die Schlüsselblume (diese 3 sind poln. Balladen), Esther, Liederkranz, der Sturm von Alhama (spanische Ballade), Gutenberg (Oratorium), Heinrich der Vogler, der Gesang, Urgroßvaters Gesellschaft, der Paria, Wirkung in die Ferne, der Sänger, der Schatzgräber. Außer diesen genannten gedruckten Werken schrieb L. in der Art noch ungedruckte: die Alpenhütte (Operette), Rudolph der deutsche Herr (große romant. Oper in 3 Acten), Malek Abhel (große tragische Oper in 3 Acten, aufgeführt in Stettin im Concert mit großem Beifall), Neckereien (komische Oper in 3 Acten), Chöre und Zwischenacte zu Raupach's dramatischer Fantasie „das Mährchen im Traum" und zu dessen antiker Tragödie „Themisto" (in Berlin aufgeführt), 3 Jahrgänge Festcantaten (die in Stettin mit warmem Interesse gehört worden und vortrefflich seyn sollen). Außerdem ruhen noch im Pulte des fruchtbaren Tondichters mehrere Sinfonien, Ouverturen, Clavierconcerte, Concertgesangstücke u. a. m., deren Veröffentlichung sehr zu wünschen ist. Gedruckt sind bekanntlich auch schon viele Pianofortesachen von ihm, hebräische und griechische Gesänge rc.; im Ganzen wohl gegen 50. Ueber den Werth des bei Weitem größeren Theils der oben genannten gedruckten Werke unsers Künstlers haben die Stimmen der gewichtvollsten Kunstrichter und hat die öffentliche Meinung bereits längst schon sich günstig erklärt, und zumal die Balladen und Lieder sind in rechtmäßigen Ausgaben und Nachdrücken ungemein weit

verbreitet. Manche sind fast volksthümlich geworden. Dies würde unstreitig noch bei viel mehreren der Fall seyn, wenn nicht ihre Ausführung theils eine höhere musikalische Bildung, theils auch einen Umfang der Stimme voraussetzte, wie ihn die Natur nur selten giebt, und wie er sich nicht ohne Schule erzwingen läßt. In den neueren Auflagen einzelner Werke ist dieser Uebelstand durch Beifügung von Hülfsnötchen zum Theil gehoben. Der Verfasser freilich singt mit seiner umfangreichen, zarten, überaus geschmeidigen und des tiefsten und mannigfaltigsten Ausdrucks fähigen Stimme fast alle seine Compositionen für Männerstimmen und namentlich die Balladen und Legenden ganz so, wie sie geschrieben sind und mit einem so trefflichen eigenen Accompagnement, daß Ref. dem Gesammteffecte nicht leicht etwas gleich Eigenthümliches, wahrhaft zaubervoll auf das Gemüth des Hörers Einwirkendes an die Seite zu stellen wüßte, und aus des Dichters eigenem Munde vernommen macht sich jedes seiner Werke nicht nur als durchaus wahres und treffendes, sondern auch als ein schön und edel gedachtes geltend, so daß selbst auch die Härten, welche man beim Durchlesen mancher Compositionen von Löwe oder beim Hören derselben von einem Dritten wahrnimmt, fast ganz verschwinden. Einige abweichende Urtheile über diesen Punkt vermag sich Referent, der L. zu verschiedenen Zeiten sehr oft gehört hat, nur aus einem gewissen gemächlichen Sichgehenlassen zu erklären, welchem unser Künstler beim unmittelbaren Vortrage eigener u. fremder Compositionen schon als Student zuweilen gerade bei solchen Gelegenheiten sich hingeben mochte, bei welchen Andere ihre ganze Kraft aufbieten. Wer unsern Künstler nicht wiederholt in einem ihm ganz bekannten Locale und in seinen guten Stunden gehört hat, zumal beim Improvisiren vorgelegter Texte, worin sein Genius in voller Kraft sich geltend macht und seine Stimme in ihrer höchsten Energie hervortritt, der wird leicht über ihn ein ganz falsches Urtheil fällen, u. zwar um so gewisser, wenn er Löwe's Gesang und Clavierspiel vom Standpunkte des neueren, auf Bravour hinzielenden Virtuosenthums richtet, an welches weder seine Fertigkeit, noch in Betreff der Schwierigkeit seine charactervollen Claviercompositionen hinreichen. In Betreff der letzteren, unter welchen Ref. das Trio, Duo und die Sonaten aus E-Dur und F-Moll auszeichnet, gehört L. mehr der älteren Dussek-Beethoven-Weber'schen Richtung an, wiewohl in seiner eigenen Weise. Befremden mag es bei L's Kraft und scharfer Zeichnung nach den verschiedensten Seiten hin, daß er bei seinen großen Erfolgen im Fache des Oratoriums in der Oper weniger Eingang gefunden. Allein es ist solches aus L's Stellung zu erklären, welche ihm leider keine Gelegenheit zum genaueren Studium des Bühneneffects darbot. Auch scheint unser Künstler in zu weit getriebener Opposition gegen die Orchestervöllerei und Künstelei der neuesten Zeit in das entgegengesetzte Extrem zu großer Kargheit verfallen zu seyn, wodurch er sich im Fache der Oper sicherlich geschadet hat, obgleich sowohl hier wie in den Oratorien das Orchester in seiner ganzen Kraft und in seinen einzelnen Farbentönen oft trefflich benutzt hat. Als Harmoniker behauptet L. einen ausgezeichneten Rang. Er bewegt sich mit Leichtigkeit in den schwierigsten Arten des Satzes, vom trefflich geführten 2stimmigen, in den Römerchören in den Aposteln von Philippi (ein Meisterstück), an bis hinauf zum vielstimmigen doppelten Fugensatze. Dabei stößt man aber freilich zuweilen auf Härten, gewöhnlich um der richtigen und scharfen Zeichnung willen absichtlich hervorgebracht — in einer Weise, welche das sinnliche Ohr kaum zu ertragen vermag, wogegen sich unter den Liedern, Balladen und Legenden und in den Oratorien Vieles vorfindet, was in jeder Hinsicht

classisch schön genannt werden mag. Fassen wir nun die einzelnen Züge des bisher gegebenen Lebensbildes unseres Tonkünstlers in einem Hauptpunkte zusammen, so ergiebt sich folgendes Resultat: Löwe hat sich als einer der genialsten, gebildetsten und originell ergiebigsten Tondichter der neueren Zeit bewährt, und zwar vorzüglich durch die objective Kraft seines Dichtervermögens, vermöge deren er die von seinem kühnen, überall sich hinwagenden Genius ergriffenen Gegenstände oft in neuen, eigenthümlichen, großentheils durchaus zweckmäßigen Formen, in voller — ich möchte sagen — Göthe'scher Wahrheit und Treue dargestellt, und fast in allen Fächern der Poesie, welche der Musik auch nur einigermaßen zugänglich sind, theils musterhaft Schönes, theils Wahres und Treffendes und überall Interessantes und Geistreiches gegeben hat, wobei sich ihm da und dort der Vorwurf machen läßt, daß im Betreff des Gesanges die durch die Natur und Erfahrung der Menschenstimme gesetzten Gränzen von ihm zuweilen überstiegen, im Fache der Instrumentirungskunst aber nicht überall die höchsten Vorbilder erreicht worden sind, wiewohl in beiderlei Hinsicht seine Meisterschaft in zahlreichen Proben klar hervortritt. Im Fache der Ballade hat er seine ausgezeichnetsten Nebenbuhler verdunkelt, und keiner ist ihm darin an Mannigfaltigkeit und Treue des Colorits und der Schattirungen bisher gleichgekommen, so wie ihm überhaupt nicht leicht ein anderer Tondichter in characteristischer Schärfe und Plastik der Zeichnung der verschiedenartigsten Tonbilder nach tief eindringender Beachtung der Zeiten Länder und Völker und ihres eigenthümlichen Geistes übertreffen möchte. Eben deshalb ist Ref. fest überzeugt, daß L. auch noch im Fache der Oper Ausgezeichnetes leisten wird, so bald er nur mehr als bisher die Bühneneffecte berechnet. L. ist übrigens eben so achtungswerth als Mensch wie ausgezeichnet tüchtig als Künstler u. Beamter. Ein von ihm erschienenes lithographirtes Bildniß enthält einige fremdartige Züge. Des Ref. biographische Skizze gründet sich auf vieljährige Verbindung mit L. und mit vielen seiner Freunde aus älterer und neuerer Zeit. Geistreiches und Treffendes über ihn findet sich auch in der ehemal. Berl. musikal. Zeitung so wie in der kurzen mit kritischen Bemerkungen begleiteten Biographie von G. Nauenburg in der Neuen Leipziger Zeischrift für Musik Nr. 25, 1835. K. Stein.

Löwe, Johann Heinrich, Virtuos auf der Violine, der Bratsche u. dem Pianoforte, wie auch achtungswerther Componist, wurde in Berlin geboren im Jahre 1766, bildete sich daselbst unter der Leitung des berühmten Concertmeisters Haak, kam darauf in die Dienste des Markgrafen von Brandenburg-Schwedt, privatisirte hierauf einige Zeit in Hamburg, und wandte sich dann 1791 nach Bremen, wo ihm in dem von Doctor Schütte errichteten Liebhaberconcerte die Stelle des Concertmeisters übertragen wurde, welche er auch geraume Zeit zu voller Zufriedenheit des Publikums bekleidet hat. Man rühmte eben so sehr seine Sicherheit und Ruhe im Vorspielen bei Sinfonien und anderen Orchesterstücken als seine Fertigkeit und Präcision in Ueberwindung der Schwierigkeiten beim Concertspielen; besonders aber wußte er mit Glück in den Geist der Haydn'schen Quartette bei deren Vortrage einzudringen. Bei allen diesen glänzenden Vorzügen rühmte man noch die Diskretion, mit welcher er eine Claviersonate zu begleiten pflegte. Auch als Musikdirector der Hansestadt Bremen angestellt, hatte er indeß während der Zwangsherrschaft der Franzosen seinen Gehalt als solcher verloren, u. bei wiederhergestelltem Frieden und Rückkehr der Freiheit im Jahre 1814 sah sich die städtische Casse durch den Druck der ungeheuren Schulden, welche sie während den Jahren der Bedrückung hatte machen müssen, doch außer

Stande, wenigstens in der nächsten Zukunft etwas zu besserem Gedeihen der Kunst zu verwenden. Dieserhalb faßte Löwe den Entschluß, Bremen zu verlassen, in sein Vaterland zurückzukehren und sich der Landwirthschaft zu widmen, führte denselben auch im Jahre 1815 aus und lebte noch im Jahre 1824 als Landwirth in Bromberg, wobei er aber seine innig geliebte Kunst der Töne keineswegs vergaß. Seine bedeutendsten Compositionen bestehen in folgenden: 2 Concerte für die Violine mit Begleitung des Orchesters, in D- und E-Dur, Offenbach bei André 1795 und 1798, Notturno für achtstimmiges Orchester, 3 große Sonaten für das Pianoforte mit Begleit. von Violine und Violoncell, 2 Duetts für 2 Violinen, 9 Variationen für die Violine mit Begleitung der Bratsche, mehrere Concerte für die Violine, den Fagott u. das Pianoforte (Manuscripte), u. des Pfarrers Tochter von Taubenhayn, Ballade für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Manuscript). v. Wzrb.

Aus sicherer Quelle wissen wir, daß vorstehender L. noch jetzt (1835) zu Bromberg lebt und dort eine Ziegelei besitzt. Von Bremen wandte er sich hauptsächlich auch deshalb weg und zog aufs Land, weil die Erblindung auf einem Auge, die die Folge einer starken Erkältung auf dem Theater war, ein Begeben der Kunst seiner Seits durchaus nothwendig machte. Er ist auch ein Bruder der folgenden beiden Löwe, und der Virtuos in dem humoristischen Epos „Pentaide oder das Quintett" von Dr. W. C. Müller, der dort als ein frohlauniger Gesellschafter geschildert wird. Seit seines Aufenthalts in Bromberg hat er sich nur noch, und aus angeführtem Grunde, sehr wenig mit Musik beschäftigt. d. Red.

Löwe, Dorothea Friederike Amalie, Tochter des ehedem sehr beliebten Komikers Johann Carl Löwe, für welchen, als er sich noch beim Kochischen Theater befand, Hiller unter anderen seine Töffel und andere komische Singrollen schrieb, wurde geb. zu Schwedt 1779 und von ihrem Vater zur Sängerin gebildet. 1798 stand sie als erste Sängerin bei der Tyllischen Schauspieler-Gesellschaft zu Braunschweig, wo sie ein Liebling des Publikums war. Später sang sie auch auf den Theatern zu Hamburg und unter der Direction ihres Bruders (s. oben) zu Bremen. Seit längerer Zeit hat sie sich vom Theater ganz zurückgezogen u. über ihre letzten Lebensschicksale ist nichts Näheres bekannt.

Löwe, Friedrich August Leopold, Bruder der Vorhergehenden, derzeit Director des Schauspiels in Lübeck, ward geboren zu Schwedt 1777 und war in seinen jüngeren Jahren, neben seinen vortrefflichen Leistungen als Schauspieler, auch als angenehmer Tenorsänger und talentvoller Vocalcomponist rühmlichst bekannt. Seine ersten theatralischen Versuche in der Oper machte er ebenfalls bei der Tyllischen Gesellschaft zu Braunschweig, und sein Geschmack und ausdrucksvoller Vortrag erhielt den allgemeinsten Beifall, weshalb er denn auch bald als erster Tenorist bei jener Gesellschaft engagirt wurde. Auch erwarb er sich damals schon als Componist einen Namen. Seine Lieder und Gesänge wurden Lieblingsstücke der Dilettanten und am 1. Juni 1797 brachte er sogar die Operette „die Insel der Verführung" aufs Theater und sie erhielt vielen Beifall. Die Hauptrolle darin hatte er für sich selbst geschrieben. Mehrere einzelne Arien daraus u. die Ouverture sind auch im Clavierauszuge gedruckt worden, und das Urtheil aller Kenner und Kunstfreunde lief darauf hinaus, daß die Composition den Leistungen Andres und Paradies, welche dieselbe Operette unter dem Titel „Rinaldo und Alcina" in Musik gesetzt hatten, gar nicht nachstehe. Auch in Bremen, wohin L. sich später mit seiner oben angeführten Schwester wandte,

setzte er Einiges fürs Theater, was jedoch nicht ins größere Publikum gekommen ist. Ob er in Lübeck, wo er bereits seit 1810 lebte seine Thätigkeit als Sänger lange fortgesetzt hat, müssen wir in sofern bezweifeln, als er in den späteren Jahren immer nur unter den Schauspielern aufgezeichnet war und zuletzt auch noch die Direction des Schauspiels erhielt, durch welche er sich übrigens auch viele, wenn auch nicht der musikalischen Kunst zu gut gekommene Verdienste um die dortige Bühne erworben hat.

Löwe, Johann Jakob, ein zu seiner Zeit großer und berühmter Künstler, war aus Eisenach gebürtig und bildete sich als Violinspieler unter den ersten Virtuosen Wiens, studirte die Composition aber in Italien. Um 1660 stand er als Capellmeister am Braunschweigischen und später am Herzogl. Zeitzischen Hofe, wo er auch um 1675 gestorben zu seyn scheint. Von seinen Werken können nur noch einige Sinfonien, Intraden, Gagliarden, Arien, Ballette, Curenten und Sarabanden, welche 1657 zu Bremen, ferner 12 geistliche Concerte für 1- bis 3 Stimmen mit 2 Violinen und Orgelbegleitung, welche 1660 zu Wolfenbüttel und endlich noch eine Sammlung 1- 8stimmiger Canons angeführt werden, welche 1664 erschienen, diese mit einer Dedication an den Herzog Moritz und mit einer Vorrede, worin er sich über die große Arbeit beschwert, die ihm diese Canons gemacht hätten. B.

Löwenstern, Matthäus Apelles von, Staatsrath des Herzogs Carl Friedrich von Münsterberg und Oels, wurde am 20. April 1594 zu Neustadt in Ober-Schlesien geboren. Er war der Sohn eines Sattlers, der Löwe hieß, daher man ihn hie und da auch unter dem Namen de Löw, bei Andern sogar unter dem Namen Löwenstein und Löwensohn aufgezeichnet findet. In seiner frühesten Jugend schon zeigte er ein musikalisches Talent, das zu den herrlichsten Hoffnungen berechtigte. Er besuchte die Schule seiner Vaterstadt und darauf die Universität Frankfurt. Zu den Seinigen zurückgekehrt, wurde er College an der Schule in Neustadt und bald darauf nach Leobschütz berufen, um an der dasigen Schule Unterricht zu ertheilen und die Kirchenmusik zu dirigiren. Hier erhielt er von dem Markgrafen von Brand öfters Berufungen nach Troppau, die er aber immer ausschlug. Die Stürme des 30jährigen Krieges endlich bewogen ihn, Leobschütz zu verlassen und sich nach Niederschlesien zu begeben, und das war der Hauptschritt zu seinem künftigen Glücke. Der damalige Herzog von Oels hörte von seinen großen musikal. Fertigkeiten, zog ihn an seinen Hof, ernannte ihn zu seinem Musikdirector und 1625 zu seinem Rentmeister. Löwe stieg von Stufe zu Stufe. 1626 ward er Präses der Fürstl. Schule zu Bernstadt, 1630 Rath und Secretair des Herzogs, 1631 Cammerdirector am Hofe des Kaisers Ferdinand II., nach dessen Tode vom Thronfolger bestätigt, in den Adelstand erhoben und endlich wieder als Staatsrath an den Hof des Herzogs von Oels berufen. Bei den gnädigen Gesinnungen seines Herrn, der ihn mit Geschenken überhäufte, vergrößerte sich sein Wohlstand täglich. Auch der folgende Herzog Carl Friedrich schenkte ihm seine Gunst und bestätigte Alles, was L. von seinem Vorgänger und Bruder Heinrich erhalten hatte. Löwenstern, wie er jetzt hieß, verstand aber auch, außer seinen übrigen glänzenden Eigenschaften, die seltene Kunst, wahrhaft zu genießen. Seinen unermeßlichen Reichthum schloß er den Schulen, Bedürftigen und zu jeder Art von wohlthätigen Zwecken auf, unterstützte die große Menge seiner armen Verwandten, hielt die Erfüllung der Pflicht, seinen Freunden zu helfen, für das angenehmste Geschäft, und war für die Künstler und Gelehrten seiner Zeit ein zweiter Mäcen. Daher war

er auch oft der Gegenstand dichterischer Begeisterung, und wurde mit dem Ehrennamen Patronus artium et literarum literatorumque belegt. Von den schrecklichsten Schmerzen des Chyrargras, der Steinkrankheit und des Podagras heimgesucht, starb er am 3ten (nicht am 11ten) April 1648. Sein Tod war der Gegenstand allgemeiner Trauer in der Künstler- und Gelehrtenwelt. Ein Heer von Epigrammen und Nekrologen folgte seinem Hinscheiden, unter denen sich vorzüglich die Elegien des Professors Tscherning zu Rostock und des Christoph Colerus auszeichneten. Seine Verdienste in der musikalischen Kunst, erstrecken sich hauptsächlich auf das Gebiet der religiösen Musik. In seinen Liedern, deren er eine Menge gedichtet, componirt und herausgegeben hat, herrscht ein prunkloses und einfaches, dabei aber von Andacht ergriffenes Gemüth. Erhabenheit wechselt mit Anmuth, Größe mit kindlicher Hingebung. Eine bedeutende Sammlung seiner geistlichen Lieder erschien unter dem Titel „Symbola oder Gedenksprüche Ihrer Fürstl. Gnaden Herrn Carl Friedrich, Herzogs zu Münsterberg ꝛc., zusammt noch etlicher geistlicher Oden.“ Es enthält diese Sammlung 30, 1- bis 9stimmiger geistlicher Gesänge, und ist der Breslauer „vollständigen Kirchen- und Hausmusik“ beigefügt. Ausgezeichnet darunter sind die drei prächtigen und noch in alter Tonart geschriebenen Choräle: „Jesu meum solatium“, „Nun preiset Alle Gottes Barmherzigkeit“ und „Wenn ich in Angst und Noth“ u. s. w.

Loyal auch **Lohial** geschrieben, s. **Normant**.

Loyset, s. **Pieton**.

Lozek, mit dem Zusatze der **ältere**, zu Anfange des laufenden Jahrhunderts Organist zu Prag, stand vorher als Musikdirector bei dem ehemaligen deutschen Theater daselbst, und war ein trefflicher Clavier- und Orgelspieler, zugleich gesucht als gründlicher Lehrer in seiner Kunst, mit welchen ausgezeichneten Talenten er noch eine seltene gründliche Kenntniß der lateinischen Sprache und Literatur verband, so daß er die Werke eines Tacitus, Horaz, Cicero und anderer classischer Schriftsteller des Alterthums eben so gut kannte und verstand, als die eines Haydn, Mozart u. a. Meister unserer Kunst, — diese auch spielte. Ob er je Etwas componirt hat, ist nicht bekannt, doch wahrscheinlich. Gerber führt in seinem alten und neuen Tonkünstler-Lexicon auch einen Prager Organisten unter dem Namen **Loschek** auf; vermuthlich ist dieser mit unserm **Lozek** ein und dieselbe Person.

Lübeck, Vincent, der einst so weit berühmte Orgelspieler, geb. zu Podingsbüttel im Bremenschen 1654, erhielt seine erste musikalische Erziehung von seinem würdigen Vater zu Flensburg, wohin derselbe, noch im Knabenalter unsers Vincents, als Organist an der Marienkirche versetzt worden war. 1674 erhielt er die Organistenstelle an der Cosmas- und Damianskirche zu Stade, der er 28 Jahre rühmlichst vorstand, und einen Ruf als Meister auf der Orgel sich erwerbend, so weit verbreitet und groß, wie sich bis auf ihn vielleicht noch kein Organist dessen zu erfreuen hatte. Kunstverwandte Musiker kamen aus der weitesten Ferne gereist, um ihn zu hören, und darunter wahrlich große Meister, die staunend aber ihm ihre Huldigungen darbrachten; und angehende Orgelspieler drängten sich zu seinem Unterrichte. Als 1702 der einträgliche Organistendienst an der Nicolaikirche zu Hamburg vacant wurde, lud man auch ihn ein, sich zu melden, und nach abgelegter Probe fiel die Wahl des Magistrats einstimmig auf ihn. Von Hamburg, wo er sein früheres Leben als glänzender Virtuos und Lehrer

fortsetzte, ging er dann auch nie wieder weg, und er starb hier am 9. Febr. 1740. Die lange Dienstleistung von 38 Jahren hier auf einer Stelle, brachte ihm später auch den Beinamen Hamburger, so daß man ihn schlechtweg nur den Hamburger Organisten oder den Hamburger Lübeck nannte.

Lübeck oder Lubeck, H., heißt auch ein Hornvirtuos der neuesten Zeit, der zugleich mehrere hübsche und besonders um ihres ganz hornmäßigen Charakters willen sehr empfehlenswerthe Sachen für sein Instrument, mit und ohne Begleitung geschrieben hat, wie z. B. die Fantasie mit Orchester- oder Pianofortebegleitung „Le désir de la Suisse", die zwar mehr nur ein Impromptu, aber immer, bei wenigen Schwierigkeiten, von herrlichem Effecte ist; und das Adagio mit derselben Begleitung „Le Congé", das sich durch eine tiefe Innigkeit auszeichnet und gewiß überall wirkt, im Concertsaale wie im engen Kreise beim Pianoforte, und dabei doch auch dem Solobläser Gelegenheit genug giebt, sich und seine Fertigkeit zu zeigen. Beide Werke erschienen 1833 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Luber, Anton, gab 1830 bei Hölscher in Coblenz heraus: „Versuch einer gründlichen und faßlichen Anleitung über die Regeln der Tonsetzkunst", (2 Theile), s. Literatur.

Lubin, s. Leon de St. Lubin.

Luc, de Saint, ein großer Lautenist aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, stand in Diensten des Königs von Frankreich, und machte unter anderen auch 1700 eine große Reise durch Deutschland. In Berlin, wohin er von Wien aus kam, fand er einen solch allgemeinen u. großen Beifall, daß er bis zur Hochzeit des Erbprinzen von Hessen-Kassel mit der Prinzessin des Churfürsten dort behalten wurde, um bei Fürstl. Tafel auf der Theorbe, Laute und Guitarre zu spielen, auf welchen 3 Instrumenten er eine gleich große Fertigkeit besaß. Sonst ist aus seiner Lebensgeschichte Nichts bekannt. Bei Roger in Amsterdam erschienen 2 Bücher Lautenstücke mit Begleitung einer Flöte oder Hoboe und des Basses von seiner Composition.

Lucas, Ignatz, Rector Chori an der Sandkirche zu Breslau, wurde geb. am 29. April 1762 zu Krintsch im Kreise Neumarkt, wo sein Vater, Schullehrer des Orts, sich durch seine musikalische Thätigkeit einen Namen gemacht hatte. 1773 im November wurde er auf das Gymnasium der Leopoldina geschickt, erhielt nebenbei von dem damaligen Regens Chori in der Minoritenkirche, Adelbert Katzer, Unterricht im Singen, und bildete sich auf den Chören der katholischen Kirchen in Breslau zu einem wackern Altisten. Ohne besondere Neigung zu fühlen, die ihm vorgeschriebene Bahn eines Theologen zu verfolgen, verließ er 1783 das Gymnasium, und wurde bei St. Vincenz als Sänger und Clarinettist angestellt. Von nun an widmete er sich mit dem größten Eifer der Musik, und galt bald für einen der besten Hornbläser, Contrabassisten und Sänger. Seine Stimme hatte sich in einen herrlichen tiefen Baß umgewandelt. Den Violon spielte er nach dem Urtheile des Herrn von Dittersdorf, an dessen Concerten er um 1788 Antheil nahm, wie ihn wenige zu spielen wissen. Der Umfang seiner Baßstimme ist oft bewundert worden. Er sang vom contra a, ja bisweilen g, bis zum eingestr. es, und hat in mancher Beziehung noch heute diese Tonleiter in der Gewalt. Außer dieser practischen Fertigkeit erwarb er sich überhaupt ein großes Verdienst um die öffentlichen Musiken ziemlich in ganz Schlesien. 1785 war Friedrich der Große in Breslau und gab den übrigen zahlreichen hohen Herrschaften einen glänzenden Ball im Zwinger. Bernhard Förster, damals das Haupt der Musiker in Breslau, hatte die Musik dazu über-

nommen und einige schöne Tänze componirt. Doch sie waren mehr musikal. schön, als dem Ohre gefällig. Diese Wahrnehmung machte Förster verdrießlich, und da er hörte, daß Lucas auch Tanzstücke setzte, übertrug er von nun an ihm die Direction der Tanzmusik. Und er ward nunmehr ein eben so bewunderter sogenannter Walzerkönig, wie derzeit der vielbesprochene Strauß in Wien. L. war mit seinem Orchester überall, wo getanzt werden sollte, machte auch von Breslau aus Excursionen in entferntere Bäder, brachte Geld und Ruhm zurück und behauptete sich als Director der Breslauer Tanzmusik bis zum Jahre 1817, von welcher Zeit an er keine Aufträge der Art mehr annahm. Auch hinsichtlich der öffentlichen Gartenmusik wirkte er mit gleichem Erfolge. Eine Gartenmusik in der heutigen Ausdehnung kannte man damals noch nicht. L. schloß sich 1787 an einen öffentlichen Harfenisten an; accompagnirte demselben auf dem Violon oder sang zu seinem Spiele. Dies gefiel den Leuten und war dem Geldbeutel Beider zuträglich. Später warb er seinen Freund Demuth, einen guten Hornbläser und einen Oboisten vom Markgraf Heinrichschen Regimente an. Letzterer spielte Violon, die anderen beiden Violine und sangen dazu. An diesem Abende nahm der Mann 4 Thlr. ein; der Gäste waren so Viele, daß ein großer Theil sein Weinfläschchen und Glas in der Hand halten mußte und nur die Wenigsten sich setzen konnten. Zu dieser kleinen Capelle gesellte sich bald eine Bratsche, eine Flöte, eine Hoboe und ein Fagott. Die Unterhaltung fand bei dem Publikum einen solchen Beifall, daß die 8 Mann starke Capelle an mehreren Orten fixirt wurde. Dabei führte er nebst den Saiteninstrumenten hauptsächlich den Gesang in die öffentliche Musik ein und machte ihn dadurch beliebter und allgemeiner. Alles Neue, was das Theater, in welchem er selbst eine Zeitlang den Violon spielte, und was die musikal. Literatur zu seinem Zwecke darbot, schaffte er an und brachte es dem Publikum näher, aber auch in die Hände vieler anderer Musiker und Sänger, die dadurch Gelegenheit hatten, sich durch Uebung und Beispiel selbst zu bilden. Die größte Auszeichnung, die ihm zu Theil wurde, war, daß er 1790 im Fürst Hohenlohischen Garten in Schweidnitz, wohin er mit der Königl. Equipage geholt wurde, bei einem Quartett Friedrich Wilhelm II., welcher das Violoncell spielte, mit der Violine begleiten mußte. Indeß war die Violine nicht sein Hauptinstrument, obschon er eine bedeutende Fertigkeit darauf besaß und sie mit vielem Geschmacke zu spielen verstand, auch einige Concerte mit Orchesterbegleitung dafür setzte. Seine Redouten, die er von 1801 an, einige Jahre auf eigene Rechnung gab, wurden zahlreich besucht. Auch wurde er öfters nach Oels zu den Opern berufen, die der dortige Herzog geben ließ. Bei dem Turnier zu Fürstenstein, welches 1810 zu Ehren der Königin Louise veranstaltet wurde, componirte, arrangirte und dirigirte er die Musik. Ueberhaupt hat er in den Jahren von 1789 bis 1817 zu beinahe 700 Festlichkeiten die Musik geliefert und besorgt. Dabei war er als Lehrer sehr in Anspruch genommen. Ueber 650 Musiker darf er seine Schüler nennen, und unter ihnen sind viele bekannte und berühmte Männer. Im Jahre 1800 verlangte der jetzt regierende Fürst von Anhalt-Köthen, welcher damals das Regiment der sogenannten Grünen commandirte, daß er 20 seiner Soldaten zur Janitschaaren-Musik abrichten sollte. Außer einer ansehnlichen Belohnung, ward ihm dafür auch der Beifall des Königs. Auf eine ähnliche Weise mußte er 1812 80 Soldaten vom Bataillon des Major von Platen im Singen unterrichten. Das ganze Regiment ward berühmt durch den trefflichen vierstimmigen Gesang dieser Leute, besonders auf dem Zuge nach Frankreich. Von 1813 an unterrichtet er ge-

wöhnlich 10 geistliche Jungfrauen, die bekanntlich in ihrer Kirche die Musik selbst besorgen müssen, im Gesange und Violinspiel, und hat bereits über 100 Kirchensachen für dieselben geschrieben. Seit 1815 ist er auch im katholischen Schullehrer-Seminar als Gesang- und Violinlehrer angestellt. Als Ersterer hat er die Zöglinge in dem Gregorianischen Gesange, als Letzterer in der Vorschule des Violin-Unterrichts zu üben und zu bilden. So erfreut sich dieser Ehrenmann, der so ganz in dem Reiche der Tonkunst lebt und webt, dem musikalischen Besten seiner Zeit die Hoffnung eines bequemen und ruhigen Alters geopfert hat, und dem aus dem Kranze, den die dankbare Nachwelt den Gründern und Beförderern der heutigen Musik winden wird, gewiß auch ein schönes Blatt gehört, der Achtung einer großen Zahl von Schülern, Freunden, Gönnern und Kunstgenossen, die sich denn auch bei Gelegenheit seines am 4. Oct. 1825 gefeierten Jubiläums auf mannigfache Weise ausgesprochen hat. Lwe.

Lucchesi, Andrea, einst Capellmeister der Churfürsten von Köln zu Bonn, ward geboren am 28. Mai 1741 zu Motta in Friaul im Venetianischen Gebiete. Seine Lehrer in der Musik waren Cochi in Neapel, Paolucci (ein Schüler von Martini) in Bologna, und nachher Seratelli, Capellmeister bei dem Herzoge von Venedig. Ersterer unterrichtete ihn besonders in der dramatischen Composition u. die beiden Letzten im Kirchenstyle und im Kontrapunkte. 1771 kam er als Musikdirector bei einer wandernden Operngesellschaft nach Bonn und trat bald darauf mit einem jährlichen Gehalte von 1000 fl. in Churfürstliche Dienste, in welchen er auch bis an seinen Tod, d. h. bis in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts, blieb. Ziemlich in allen Stylen hat er als Componist Vieles und auch Vortreffliches geleistet. Für das Theater schrieb er unter Anderm auch die Opern „L'isola della fortuna“, „Il marito geloso“, „Le donne sempre donne“, „Il matrimonio per astuzia“, „Il Giocadore Amoroso“ (ein Intermezzo für zwei Personen), „Il Natal di Giove“, „L'inganno scoperto“, „Ademira“ und außerdem noch eine Menge kleinerer und größerer Intermezzen, Cantaten und dramatischen Gelegenheitsstücken. Für die Kirche sind von ihm bekannt: eine zweichörige Vesper, ein lateinisches Oratorium, ein Tedeum (diese 3 Sachen componirte er ausschließlich für das Conservatorium der Incurabuli zu Venedig), eine Todtenmesse zum Begräbnisse des Spanischen Gesandten zu Venedig, Herzogs von Monte Allegro, eine andere Messe für das hohe Stift St. Lorenz zu Venedig, eine Messe und Vesper zum Feste der Empfängniß Mariä zu Verona, und dann noch viele Messen, Antiphonien, Motetten u. dergl. für die Capelle zu Bonn. Und für die Kammer endlich erschienen mehrere Sinfonien, ein halb Dutzend Claviersonaten mit Vionlinbegleitung, Clavierconcerte, Trios u. dergl. m. Als Virtuos hat er sich besonders auf der Orgel bedeutend hervorgethan, und der Sage nach soll er auch hauptsächlich diesem Talente den eminenten Ruf zu verdanken gehabt haben, dessen er sich in Italien einst erfreute. Seine Compositionen sind alle im leichten gefälligen Style abgefaßt, doch ist sein Satz reiner als bei den meisten seiner Landsleute; nur auf seine Kirchensachen mußte diese Art zu schreiben einen nachtheiligen Einfluß ausüben, indem das Würdige, Feierliche und Erhabene des Styls nothwendig darunter litt. Deshalb sind denn auch ziemlich alle seine dahin gehörigen Arbeiten mit seinem Tode der Vergessenheit anheim gefallen. x.

Lucernitates nannten die ersten Christen diejenigen Lieder, welche sie bei ihren nächtlichen Zusammenkünften zu Religionsübungen sangen.

Lucio, s. Luzzo.

Lüders, Hans Heinrich, geb. zu Nelling, einem Marktflecken in der Grafschaft Pinneberg, am 24. Febr. 1677, stammte aus einem wahren Organistengeschlechte, da die meisten seiner Vorfahren Organisten gewesen waren; sein Vater, Großvater, Urgroßvater und noch weiter hinauf. Auch er war Organist und der berühmteste in seiner ganzen Familie. In seinem 12. Jahre kam er auf die lateinische Schule zu Glückstadt und genoß hier zugleich 5 Jahre lang den Unterricht des berühmten Organisten Franz Heinrich Müller im Gesange und Clavierspiele. Nach der Zeit nahm er noch zu Itzehoe bei dem Organisten Johann Conrad Rosenbusch Unterricht in der Composition, besonders im Kirchenstyle, und setzte dieses Studium bis in sein 20stes Jahr mit vielem Fleiße fort. Hierauf hielt er sich 4 Jahre lang zu seiner Ausbildung, besonders des berühmten Lübeck wegen, in Hamburg auf, und ward endlich 1706 als Organist an der Nicolaikirche nach Flensburg berufen, wo er denn auch, ganz seinem Berufe sich widmend und mit Composition sich beschäftigend, bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts im Besitze eines ausgebreiteten Rufes fortlebte. Die vorzüglichsten seiner bekannt gewordenen Werke sind: ein Festjahrgang für 2 Soprane und Baß mit Begleitung von 3 Instrumenten, ein Passionsoratorium für 5 Stimmen und 9 Instrumente und eine Sammlung von 12 Claviersuiten. Ob je Etwas davon im Drucke erschienen ist, können wir nicht mit Gewißheit angeben.

Lüders, (der Vorname ist nie bekannt geworden), Violinist des vorigen Jahrhunderts, stand Anfangs in Diensten des Prinzen Ferdinand von Preußen zu Berlin, wandte sich aber 1785 nach Moskau und ging, nachdem er etwa 5 Jahre daselbst verlebt hatte, 1791 auf Reisen, nach deren Vollendung er eine Musikalien- und Instrumentenhandlung in Moskau etabliren wollte. Indeß scheint er diese seine Idee nicht ausgeführt zu haben, da uns nie eine Nachricht von einer Handlung Lüders in Moskau zugekommen ist.

Ludi moderator oder Ludi magister, wörtlich: Meister des Spiels, heißt im Lateinischen, und nannten daher die alten Tonlehrer auch den Organist.

Ludovici, 1) Thomas, war ein Kontrapunktist des 16ten Jahrhunderts, der sich, obschon ein Deutscher von Geburt, meistentheils in Italien aufhielt, und daher auch seinem Namen, der im Deutschen eigentlich Ludwig hieß, die italienische Endung gab, und von dessen Werken jetzt nur noch einige 4stimmige Hymnen und 8stimmige Psalmen übrig sind, welche zu Ende des 16ten Jahrhunderts zu Rom gedruckt wurden. — 2) hieß auch der berühmte italienische Altist, welcher sich gegen Ende des 17ten Jahrhunderts in Herzogl. Würtembergischen Diensten zu Stuttgart befand, Ludovici. Derselbe soll gleich dem bekannten Filtz in Mannheim jedes Mal vor seinem Auftreten eine Portion Spinnen gegessen haben. Wo er ein solches Thier erblickte, pflegte er es zu fangen und in einer Schachtel aufzubewahren, bis daß er irgendwo zu singen hatte. Das sind alle Nachrichten, welche wir über ihn besitzen.

Ludwig XIII., auch mit dem Beinamen der Gerechte, geb. 1601 und vom 14ten Mai 1610 bis zum 4ten Mai 1643, wo er starb, König von Frankreich, war auch Componist und ein entschiedener Freund der Musik. In Kircher's Musurgie finden sich noch verschiedene Proben von seiner Arbeit und Kunst. Auch Laborde hat im 2ten Theile seines Essai einen Chan-

son von der Composition dieses Königs eingerückt. Ungleich mehrere Werke von ihm aber werden noch jetzt auf den Bibliotheken zu Paris aufbewahrt.

Ludwig, Johann Adam Jakob, Postsecretair und Buchhalter in der Vierling'schen Buchhandlung zu Hoff, Mitglied der Oberlauf. Bienengesellschaft und der Churpfälzischen ökonomischen Gesellschaft, geboren zu Sparneck unweit Baireuth am 1. Oct. 1730 und gest. 1782, hatte auch viele gründliche musikalische und besonders akustische Kenntnisse, die ihn in den Stand setzten, folgende für die Orgelbaukunst höchst wichtige Werke zu schreiben: Versuch von den Eigenschaften eines rechtschaffenen Orgelbauers (Hof 1759); Schreiben an den Oberorganisten Hoffmann in Breslau (1759); Vertheidigung des Herrn Sorge wider Herrn Marpurg; Gedanken über die großen Orgeln, die aber deswegen keine Wunderwerke sind (Leipz. 1762); den unverschämten Entehrern der Orgel (Erlangen 1764 und nachher in Sorgens Fantasie noch einmal abgedruckt 1767).

Luge, 1) Franz, Musikdirector, Regens Chori an der katholischen Pfarrkirche und Gesanglehrer am Königl. Gymnasium zu Oppeln, wurde auch daselbst als der Sohn eines Stadtmusikus 1776 geboren, und starb am 12. April 1828. Seine Verdienste bestanden besonders in der strengen Pflichterfüllung und den Eigenschaften eines tüchtigen Lehrers. Alle seine Schüler, und deren ist eine große Anzahl, rühmen die Gründlichkeit des von ihm genossenen Unterrichts. Dabei war er jedoch auch ein umsichtiger und thätiger Director. Keine seiner Musikaufführungen ist ihm je mißlungen. Unter seinen Schülern zeichnet sich namentlich der in Oppeln wohnhafte Kaufmann Richter als Violinspieler aus. — 2) Carl L. der Bruder des Vorhergehenden, ist Musikdirector am Theater zu Breslau. Besonders auf die Ausbildung dieses Sohnes verwandte der Vater große Sorgfalt, was seinen Grund wohl darin haben mochte, daß sich schon frühzeitig in ihm ein großes Talent und viel Vorliebe zum Violinspielen entwickelten, das auch der Vater besonders gern hatte. Und wirklich brachte es der Knabe unter der väterlichen Leitung bald zu einer bedeutenden Fertigkeit auf seinem Instrumente. Gegen 1805 kam er nach Breslau, wurde um 1807 zuerst Correpetitor und einige Zeit darauf 2ter Musikdirector am Theater daselbst. Als Violinspieler schließt er sich der Rodeschen Schule an. Sein schöner Ton und sein ausdrucksvolles Spiel sind von ergreifender Wirkung. Jährlich veranstaltete er am Abend des Bußtages ein Concert, das in Hinsicht der Wahl der Stücke und ihrer Ausführung zu den ausgezeichnetsten und daher auch besuchtesten Concerten Breslaus gehört. Als Lehrer hat er sich vor Allem durch die musikalische Erziehung Panoffka's einen Namen erworben. Uebrigens sind auch noch manche andere tüchtige Musiker aus seiner Schule hervorgegangen. Auch als Mensch genießt er die allgemeinste Achtung und die Liebe und Anhänglichkeit, mit der ihm das ganze Orchester in Breslau zugethan ist, darf neben seiner künstlerischen Bedeutung und Kraft nicht minder auch als eine Folge seines liebenswürdigen, bescheidenen und menschenfreundlichen Charakters angesehen werden. 1814 erschien von ihm der Clavierauszug von der Weigl'schen Operette „das Dorf im Gebirge." Unter seinen eigenen Compositionen, deren mehrere sehr beifällig vom Publikum aufgenommen sind, zeichnen sich besonders die Variationen aus, welche er über ein Lieblingsthema von Himmel für Violine allein setzte. Lwe.

Lugubre (ital.), traurig, düster, kläglich, stöhnend; ist ziemlich dasselbe was Lagrimoso (s. d.), nur den Begriff dieses in einem noch höheren Grade fassend.

Luiz, Franzisko, ein portugisischer Prediger-Mönch und Capellmeister an der Kathedralkirche zu Lissabon, auch geb. daselbst und gest. am 27. Sept. 1693, ward von seinen Landsleuten sowohl wegen seiner theoretischen Kenntnisse, als auch seiner pract. Talente und Fertigkeiten sehr hoch geschätzt. Von seinen hinterlassenen Werken sind noch 2 in Manuscript auf der Bibliothek zu Lissabon vorhanden. Das eine Heft davon enthält Psalmen und Villanellen für verschiedene Stimmen.

Lully, Johann Baptista, der Begründer der französischen Oper. In diesem Manne, an dessen Namen eine der wichtigsten Entwickelungen der Tonkunst geknüpft ist, dessen Vortritte ein reinerer und höherer Geist, Gluck, es verdankte, daß er für seine Ideen eine bereite Stätte fand, begegnen wir einem so seltsamen Gemisch von Adel und Zartheit im Schaffen mit Niedrigkeit und Härte im Charakter, daß wir bald am Einen oder Andern irre werden möchten, und nur im Zeitalter, in den Tendenzen und Verhältnissen, von denen Lully sich umgeben und bedingt sah, Lösung und Versöhnung des herb Widersprechenden finden. Lully, 1633 in Florenz geboren, wurde 1644 durch den Ritter von Guise nach Paris gebracht zum Dienste bei der Nichte des Königs, die aber wenig Interesse für ihn empfand, und ihn im Küchenpersonale als Küchenjunge beschäftigen ließ. Der lebhafte, verständige Knabe, der schon in Florenz auf der Guitarre zu klimpern liebte, lernte für sich Lieder und Tänze auf der Geige herausbringen, erregte damit Aufmerksamkeit, bekam nun ordentlichen Unterricht, und machte sich durch kleine Tonstücke, die er componirte, beliebt. Ludwig XIV., der ihm wohl wollte, gab ihm zuerst eine Stelle in der Capelle (les vingt-quatre Violons) und vertraute ihm dann die Leitung über eine neu für ihn gestiftete Musikertruppe, die man les petits Violons nannte, um sie von jener ältern und berühmten des vingt-quatre Violons zu unterscheiden. Sogleich entbrannte L. in Ehrgeiz, es den Vierundzwanzigern zuvorzuthun, ihren Ruhm zu verlöschen. Er setzte für seine Truppe Sinfonien, Trios, Alles, wodurch sie glänzen konnte. Spielte aber Einer falsch, so lief er wüthend zu ihm hin, riß ihm das Instrument weg und zerschlug es ihm auf dem Rücken. Dann kam er auch wohl zur Besinnung seines Unrechts, sprach dem Mißhandelten anständig wieder zu, lud ihn zu Tische und bezahlte ihm sein Instrument über den Werth. Erst 1658 trat er in seinen höhern Wirkungskreis; er machte die Musik zu einem der Festspiele (Ballets), die für den Hof erfunden wurden und in denen der König selbst tanzte, es war Aloidione, Gedicht von Benserade. Dem Könige dauerten die Vorbereitungen zu lange; er ließ es Lully sagen, und dieser antwortete ganz geruhig: der König hat zu gebieten, er kann warten, so lange es ihm beliebt. Schwerlich ist die Antwort dem Könige hinterbracht worden; eine ähnliche mußte, wenn es wahr ist, der stolze Louvois persönlich hinnehmen, als er später, bei der Erhebung L's zum Secretair des Königs, ihm vorwarf, daß er sich in adelige Würden dränge, da er doch nichts habe als das Talent eines Lustigmachers. „Potz Blitz!" entgegnete gleich L. „wie gern wären Sie einer, wenn Sie das Talent dazu hätten! Oder würden Sie, und wenn Sie zehnmal Marquis und Kriegsminister sind, sich etwa weigern zu tanzen, wenn der König es beföhle?" — Man würde irren, wenn man in diesen Repliken etwas Edleres zu erblicken meinte, als den unbesonnenen Uebermuth des Augenblicks. Derselbe Mann, nachdem er schon mehr als ein Festspiel (6 Ballet des Arts 1663, la Princesse d'Elide von Moliere 1664, l'amour Medecin von dems. 1665, l'Eglogue de Versailles von Quinault 1668) gesetzt hatte, trug kein Bedenken, als er des Königs Gunst schwanken

sah, in Molieres eingebildetem Kranken die Rolle des Pourceaugnac zu spielen, vor den Apothekern und ihren Klistirspritzen am Ende des Stücks Reißaus zu nehmen und zuletzt gar in das Orchester, in den Resonanzboden des Flügels hinein zu springen, der in Stücken ging. Der König brach in unauslöschliches Gelächter aus, und der Possenreißer stand wieder in Gunst. Man muß ihn sich dabei, nach eines Zeitgenossen (Senece) Schilderung, als einen kleinen Mann von üblen Zügen und vernachlässigtem Aeußern vorstellen; kleine rothgeränderte Augen, die man erst kaum finden konnte, die aber im düstern Feuer aufglühen und Funken von Geist und Bosheit sprühen konnten; im Gesicht Spaßhaftigkeit und über die ganze Figur etwas Bizarres und stete Unruhe verbreitet. Im Bilde, mit großer Allongenperücke, im bloßen Halse und Spitzenjabots und Ordensband nimmt er sich trotz der scurrillangen Oberlippe mit schüchternem Musikschnurrbart schon ansehnlicher aus. — Lully wurde Generalintendant der Königl. Musik, und heirathete die Tochter des sehr angesehenen Musikdirectors in der K. Capelle, Lambert. Nun erhob er sich in die seinem Talent bestimmte Sphäre. Schon 1647 hatte der Cardinal Mazarin Operisten, Decorationen und ein Orchester aus Italien kommen lassen, um den Parisern das Schauspiel einer italienischen Oper zu geben. Der Versuch hatte weder damals, noch einige Jahre darauf Anklang gefunden; man hätte gern Oper gehabt, aber mit französischem Texte. Der Abbé Perrin machte 1659 einen Versuch mit einem Schäfergedichte, zu dem Lambert Musik setzte. Als, wie oben erzählt ist, auch Lully an diesen Arbeiten Theil nahm, erhielt Perrin 1669 das Privilegium, in Paris eine französische Oper zu gründen. Die erste war Pomona, mit Musik von Lambert, 1671 aufgeführt. Noch einige schwache Versuche folgten, aber schon 1672 mußte der Abbe sein Privilegium an Lully abtreten. Dieser verband sich mit dem Machinisten des Königs und eröffnete das Theater mit les fêtes de l'Amour et de Bacchus, worin er unter Quinaults Beistande die beliebtesten Stücke aus frühern Divertissements mit einigen neuen Scenen verband. Daß er bei dieser Gelegenheit, zu Molieres großem Verdruß, die Festspiele plünderte, die er selbst mit ihm angefertigt hatte, daß er sich damit seinen Freund entzweite, machte ihm den wenigsten Kummer. Gehoben von glücklichen Erfolgen, bereitete er mit Quinault die Oper „Kadmus", in 5 Akten mit einem Prolog, die erste Tragédie lyrique des französischen Theaters, 1673 aufgeführt. Da während dem Moliere gestorben war und seine Truppe nicht beisammen blieb, so erhielt Lully das Theater im Palais Royal und zugleich die Gunst einer Königl. Ordonnanz, die den übrigen Pariser Theatern verbot, mehr als 2 Stimmen und 6 Violinen zu gebrauchen. Die erste Oper auf dem neuen Theater war „Alceste" von Quinault und Lully, in demselben Jahre. Ihr folgte 1675, von denselben Verfassern, „Theseus", 1675 (von mehreren Dichtern) ein Divertissement, das „Carneval", 1676 „Atys", 1677 „Isis", die weniger Glück hatte, obwohl man Einzelnes, z. B. die musikalische Malerei des Sturmwindes in der 6ten Scene des dritten Akts, sehr pries. Man hatte den Mangel an Erfolg dem Dichter beigemessen; im folgenden Jahre erschien „Psyche", von Corneille und Fontenelle gedichtet, sodann, von denselben Dichtern, „Bellerophon". Ueberhaupt drängten sich nun die Poeten zu Lully, so sehr er sie auch quälte und so schwer seine Ansprüche zu befriedigen seyn mochten. Man kann wohl sagen, daß Lully damals in seinem Kreise eben so unbedingt herrschte, wie Ludwig XIV. im seinigen, — sogar auf gewisse Weise über diesen König selbst. Nach mancher Oper, in der er seinen unermüdlichen Eifer bewährte (er hat im Ganzen neunzehn

geschrieben, von denen d. Verf. freilich nur fünf vollständig kennt) trat er mit „Armida" auf. Die Oper wollte nicht gefallen, auch dem Hofe nicht. Da ließ sie L. für sich ganz allein aufführen. Das imponirte dem König; es müsse doch, meinte er, Etwas dazu seyn. Er befahl die Wiederaufführung, bezeigte sein Wohlgefallen, der Hof war pflichtschuldigst entzückt, und das Publikum berauscht. Es war die letzte Oper, die er von Quinault in Musik setzte (der ihm den fünften Akt fünf Mal umarbeiten mußte) und die letzte, die er auf die Bühne gebracht zu haben scheint. Zwar hatte er eine neue Oper, „Achilles und Polyxena", angefangen, aber sie scheint nicht vollendet und aufgeführt worden zu seyn. Er erkrankte unter der Arbeit; der Beichtvater, der das ganze Thaterwesen als Sünde ansah, redete ihm ins Gewissen und der Kranke lieferte die Partitur zur Vernichtung aus. Freilich, als ihm ein Prinz nachher darüber Vorwürfe machte, meinte er naiv: warum hätte ich ihm nicht den Willen thun sollen? Besitze ich doch noch eine Abschrift! Doch ist seine Musik unbekannt geblieben, die Oper wurde 1687, in Lullys Todesjahre gegeben, aber mit Musik von Colasse. In seiner letzten Oper, „Armida", sollte er noch den traurigsten Beweis seiner unbändigen Anmaßung geben. Mlle. le Rochois (berühmt in der Rolle der Armida) hielt durch Unpäßlichkeiten die Aufführungen auf. Gedrängt und eingeschüchtert durch Lully, mußte sie gestehen, daß sie Mutter sey; zur Entschuldigung zeigte sie ein Eheversprechen vor, das ihr der Verführer — auf eine Spielkarte geschrieben. Ein Fußtritt war die zornige — und nur zu entscheidende Antwort. Solche Heftigkeit sollte sich endlich gegen sein eigenes Leben wenden. Beim Dirigiren schlug er sich so heftig an die Fußspitze, daß — nach so vielfach aufgeregtem, und auch ausschweifendem Leben, die an sich unbedeutende Verletzung den Tod nach sich zog. Lully starb am 22. März 1687, in einem Alter von 54 Jahren. Er hatte sich selbst eine Capelle und ein Marmordenkmal errichten lassen und in 15jähriger Wirksamkeit ein Vermögen von 630,000 Lv. gesammelt. Von seinen Söhnen haben sich wenigstens zwei, Louis (der älteste) und Jean, nicht ohne Beifall auf der Bühne als Componisten versucht. L's Geltung war weit ausgebreitet. Seine Kirchensachen (er schrieb deren in der letzten Zeit) waren wenigstens in Frankreich angesehen; seine Sinfonien pflegten die italienischen Operncomponisten vor ihren Opern aufführen zu lassen, bis Alessandro Scarlatti zuerst entschieden davon abging und zu seinen Opern selbst Ouverturen schrieb. Seine Opern aber haben ein Jahrhundert lang, bis auf Gluck, in Frankreich den ersten Rang behauptet, und nur in denen Rameaus gewichtige Nebenbuhler gefunden. Ja, sie behaupteten diese Geltung trotz fortwährender Parodirung — vielleicht auch öfters in Folge derselben. So erschien die Oper „Atys" 1710 wieder auf der Bühe, und Dominique parodirte sie in drei Akten. Im Jahre 1726 wurde sie gegeben, sogleich erschien auf dem Théatre Italien „Arlequin-Atys" von Ponteau; die dritte und vierte Parodie erfuhr sie 1738 und 1747. Auch „Phaeton" erfuhr viermalige Parodie, und so mehr Opern, ohne daß der Antheil eben sehr gestört oder erschöpft worden wäre. Denn Parodien waren und sind dem Franzosen nur handgreifliche Beweise der Theilnahme, und diese sitzt ihnen nicht so tief, daß Parodie sie stören könnte. Die glänzendste Zeit dieser Werke war freilich die, wo König Ludwig XIV., die Dauphine, Prinz und Prinzeß Conti, der deutsche Fürst Dietrichstein und Andere vom Hofe in den Balletten tanzten, und durch Königl. Ordonnanz befohlen wurde, es dürfe jeder Mann von Stande in der Oper mitsingen und Gehalt annehmen unbeschadet seiner Standesrechte. Wollen

wir uns nun von dem Manne und seinem Wirken eine bestimmtere Vorstellung machen, so dürfen wir dabei seine Zeit nicht vergessen. L. war es mit seiner Arbeit redlicher Ernst, er war mit unermüdlichem Eifer, mit feurigem Gefühl von der Sache und sich selber bei seiner That, — aber er stand unter den despotischen Verhältnissen seiner Zeit und des Bourbonenhofes. So mischte sich wahrer Künstlerstolz und unleugbare Niedrigkeit, Bosheit und Edelsinn zu einem Ganzen, das uns nicht anders als barock erscheinen kann. Wir haben jene nichtswürdige Rohheit gegen die Rochois, die Brutalitäten gegen Musiker erzählen müssen, dürfen aber nicht unerwähnt lassen, daß derselbe Mann unermüdet für sein Personal sorgte, gute Stimmen aufsuchte, bildete, seine Operisten in Gesang und Aktion selbst unterrichtete, ihnen (z. B. dem la Forest) auf seine Kosten Tanzmeister hielt. Er machte in Molieres Pourceaugnac gelegentlich den Possenreißer; aber um so ernster nahm er es mit seinen eigenen Werken, und hierin könnten unsere Landsleute, Musiker und Dichter, von ihm lernen, wie viel Sorgfalt und Besonnenheit ein so zusammengesetztes Wesen, als die Oper, erfordert, wenn sie gelingen soll. Zu L's Opern schlug der Poet (meist Quinault) verschiedene Sujets vor, und der König wählte. So viel mußte L. Ludwig XIV. einräumen; von da an war er Herr. Der Dichter entwarf den Plan, L. prüfte, diskutirte, änderte denselben, bestimmte Decorationen und Tänze, und nun stand die Hauptsache fest. Jetzt begann der Poet die Ausführung, die zuerst dem Urtheile der französischen Akademie, dann der schärfern Prüfung L's unterworfen ward; und von dieser galt keine Appellation, denn der Componist, wenn er der rechte ist, muß am Besten wissen, was ihm zur Composition taugt. Und hier soll L. unerbittlich streng, ja eigensinnig bis zur Unerträglichkeit gewesen seyn. Man erzählt, daß Pierre Corneille zum „Belerophon", der 5–600 Verse hat, mehr als 2000 Verse hat schreiben müssen, daß Quinault im „Phaeton" ganze Scenen zwanzig Mal zurück erhalten hat; was denn freilich nur aus einem despotischen Eigensinne des Componisten, oder — aus dessen Unfähigkeit, dem Dichter den rechten musikalischen Aufschluß zu geben, erklärlich ist. Sich selbst aber machte es L. auch nicht bequemer. Er las und las seine Texte bis zum Auswendigwissen, deklamirte sie, bis die musikalischen Accente aus den Worten hervortraten, und dann erst ging es ans Clavier. Hier wurde gleichzeitig in den Tasten und — in der Tabaksdose gewühlt, bis die Claviatur dick mit Tabak überdeckt war und dem „eclairirten" Gehirne die Gedanken sich bildeten. Thaten die Muse und der Spaniol nicht ihren Dienst, so stand L. ab, zerstreute sich, ohne die Aufgabe ganz aus dem Sinne zu verlieren, und erhob sich oft mitten in der Nacht, wenn ihm da das Rechte einfiel. Nun ging es wieder an ein Spielen und Singen, bis der Satz fertig war. Dann mußte in der Regel einer der Schüler, La-Louette oder Colasse herbei, und denen wurde das neue Stück mit Vorsingen und Vorspielen in die Feder diktirt. In drei Viertel Jahren pflegte so eine Oper zu Stande gekommen zu seyn, dann ging L. eine Weile müssig, bis er sich wieder zur nächsten rüstete. Ein solcher war er, ein Widerspruch von Ehrenwerthem und Widrigem in seiner Thätigkeit, und gleich barock zeigte er sich in seinem Selbstgefühl. Vor dem Könige verleugnete er es nöthigenfalls bis zur Erniedrigung, dem Minister trotzte er mit lakaienmäßiger Unverschämtheit, — wenn ihm der König zum Schutz war; trat man aber seiner Künstlerschaft zu nahe, so erwachte sein ganzes Selbstgefühl. Als Freunde ihm hinterbrachten, man habe ihm die Fähigkeit abgesprochen, Kraftworte zu behandeln und gemeint, er helfe sich nur an Quinaults weichen

Versen auf: warf er sich erhitzt an das Clavier und improvisirte die Verse aus Racines Iphigenie:

Un prêtre, environné d'une foule cruelle,
Portera sur ma fille une main criminelle.

mit einem Ausdrucke, einer Heftigkeit, die den Hörern die Haare zu Berge trieb. Dies ist der sonderbare Gründer der französischen großen Oper, der Vorgänger Glucks. An seinen Namen knüpft sich eine große Vorstellung, und man muß anerkennen, daß er seinem Berufe genug gethan und seinen Ruhm eben dadurch vollkommen verdient hat, vor Anderen, die vielleicht musikalisch begabter und auch der Zahl der Productionen nach fruchtbarer und fleißiger waren. Will man aber seine Werke weder blindlings überschätzen, noch bei ihrem endlichen Anblicke seine abstrakten Erwartungen getäuscht finden, so muß man die Aufgabe L's und seiner Zeit in das Auge fassen. Die Oper war an Ludwigs XIV. Hofe nichts als eine Hoffestlichkeit, und konnte nichts anders seyn. Dem Fürsten dicke Schmeicheleien vorzuspielen, ihm überraschende, blendende, aus dem Gewöhnlichen heraustretende Schauspiele zu geben, alle Künste zu seinem Ergötzen zu vereinen, war der nächste Zweck. Unter der glänzenden Maske aller Götter, Feen und Helden des Alterthums und der romantischen Zeit spielten und prunkten die Neigungen, Begriffe, die Persönlichkeiten der Hofherren und Damen. Darüber hinaus zu gehen, aus der geistreichen Maskerade Ernst zu machen, lag nicht in den damaligen Köpfen, und wenn L. mit dem Vortrag jener Verse den Zuhörern die Haare empor getrieben, so hat er ganz gewiß im Ingrimme zeigen wollen, daß das Leidenschaftliche (wenn er es nur wollte, wenn es nicht ein falsches Ansinnen der Ignoranten oder Phantasten wäre) ihm auch zu Gebote stände; — denn in seinen Werken, z. B. in seinem „rasenden Roland", den er sehr geliebt haben soll, in seinem „Phaeton", seiner „Alceste" u. s. w. ist von so tiefem Ausdrucke wenig zu spüren, so guter Anlaß auch dazu vorhanden war. Roland in seinem wüthenden Schmerze reißt zwar Bäume und Felsen um, und bringt seine Kleider in Unordnung (se met dans un grand desordre, was im Toilettenjahrhundert einen tragischen Eindruck gemacht haben muß), aber seine Diktion bleibt ziemlich dieselbe wie vorher; und so ist, anderer Beispiele nicht zu gedenken, jene von Gluck im höchsten Pathos aufgefaßte Scene Admeds No crudele, non posso vivere, bei Lully (Sans Alceste, sans ses appas, croiéz moi) eine sanfte Ariette geworden, aber so zärtlich, jung und unschuldig, so lieblich und natürlich, daß man gern Alceste vergißt und an die la Valière oder sonst eine der Geliebten denkt, in denen die Sünde selbst die Naivität der Unschuld angenommen hatte. Wer also „Wahrheit und nichts als Wahrheit" sucht, muß sie nicht am Hofe Ludwigs XIV. und bei Lully suchen, findet aber auch in jener Periode der Oper an keinem andern Orte sie, oder auch nur ein offenes Streben nach ihr. Die üppigen Höfe Oberitaliens, besonders die Medicäer, waren darin Ludwig vorangegangen, und die deutschen Höfe von München, Wien, Berlin u. A. folgten. Erst in Gluck wurde „die Oper eine Wahrheit", — und leider auch nicht auf lange. Diesem hohen Ziele war aber auch L's und seiner Zeitgenossen Musik in der That noch nicht gewachsen, und am Wenigsten, wenn eine wahrhaft dramatische Aufgabe zu lösen war. In einzelnen lyrischen Momenten konnte das Talent des Musikers vollgenügen. Um aber die Diktion eines ganzen Drama mit Erfolg wiederzugeben, dazu hätten Recitativ und Arie, Duett und Chor eine reife Form bereits erlangt haben müssen, und dazu war es noch nicht gekommen, eben weil jene Tendenz

zu wahrhaft dramatischer Diktion in den Musikern noch nicht rege geworden, oder vielmehr seit der Stiftung der Oper wieder entschwunden war. Lully, bei allem Despotismus gegen seine Dichter, diente doch als ein Leibeigner ihren Worten. Er wußte nicht seine Weisen frei mit ihnen zu vermählen, sondern trachtete nur immer, den Text wiederzugeben, wie er ihn endlich angenommen hatte. Daher mischt er, um dem deklamatorischen Rhythmus nachzukommen, unaufhörlich zwei- und dreitheilige Taktarten, so daß die eigenthümliche Kraft einer jeden nie zu voller Wirkung kommen kann, wie die Musik fordert. Daher fließen Recitativ und Arie (oder vielmehr Arioso) bei ihm meist bis zur Ununterscheidbarkeit in einander, so daß dem erstern die rapide Gewalt musikalischer Sprache, dem letztern die Einwirkung eines bestimmt sich aussprechenden Tonstückes entgeht. Daher hält sich sein Gesang meistentheils in der engern Sphäre rhetorischer Deklamation, und es ist unbegriffen geblieben, daß derselbe Ausdruck bei denselben Worten im Gesange ungleich mächtigere, oft ganz andere Accente hervorrufen kann, als in der Rede; daß eine bloße Notirung der Redeaccente nur eine trockne, dürftige, larmoiante, nicht die lebendig blühende Wahrheit geben kann, die der Dichter in sich getragen und der Musiker zu erheben und neubeseelt zu verklären hat. Da nun einmal der Gesang dienend geworden ist, muß auch die Begleitung sich unterordnen; sie geht meist in planer Vierstimmigkeit mit der Singstimme, und in Recitativen liegt der Baß fortwährend in faulen langen Noten auf der Lauer, um sich über der und der Sylbe weiter zu wälzen, oder in das Accompagnement eines Arioso überzugehen. Selten wird im Ritornell etwas Bestimmtes (z. B. durch eine Achtelfigur in Octaven eine stürmische Bewegung) angedeutet. Nur in Chören und Tänzen breitet sich die Musik etwas genügender (öfters auch zum Uebergenügen) aus; denn hier war „Festin", hier sollte Musik gemacht werden, und die dramatische Diktion legte hier ihr gebieterisches Scepter nieder. Hier bediente sich auch Lully öfters beliebter Tanz- oder Liedweisen, die er aus dem Volksleben aufgriff oder seinen früheren Arbeiten entlehnte; in den eigentlich dramatischen Scenen dürfte das nie oder nur selten geschehen seyn, denn in ihnen hat, soviel wir Lully aus seinen Werken kennen (und die geben sicherer Auskunft, als Zeitgenossen oder gar Spätergeborne), meist das Wort den Ton diktirt, — und wo einmal die Musik in den Arien über dasselbe hinausgeht, da sehen wir auch nichts, als eine durch den Text etwa veranlaßte kleine Passage (selten) oder den ganz gewöhnlichen italienischen Formalismus damaliger Zeit (wie man ihn schon in Carissimi antrifft) oder endlich einzelne, den Franzosen bis auf heute eigene verzwickte Wendungen (z. B. der Terz oder Quinte des Dominantakkordes in die Quinte statt Octave oder Terz des tonischen Dreiklangs), die der kluge Florentiner wohl seinen Leuten zu Gefallen brauchte, oder auch unbewußt sich angewöhnt hatte. Durch diese Dienstbarkeit machte sich Lully zum Herrn der französischen Oper; in seinen Werken lebte der Grundgedanke derselben, und nicht ohne zureichenden Grund haben die Franzosen hundert Jahr an ihm festgehalten, bis Gluck in höherem Sinne und mit höherer Kraft die Vollendung brachte. ABM.

Lully hatte 3 Söhne, welche er ebenfalls zur Musik erzog, jedoch nie zu wahren Künstlern bilden konnte. Der älteste, Louis, der es wohl noch am weitesten in der Kunst brachte, schrieb unter Anderem die Oper „Orphée." Die beiden anderen, Jean Louis und Chretien, müssen weniger Talent besessen haben. Gemeinschaftlich componirten sie das Ballet „Zephire et Flore." Aber auch hieran half ihnen Louis, dem dann wahr-

scheinlich auch noch „Acide ou le triomphe d'Hercule" und „Le Ballet des Saisons" allein gehören. — Von den drei Töchtern jenes großen Meisters hat man nie gehört, daß sie Musik getrieben hätten. d. Red.

Lu-lu ist das musikalische Gesetzbuch der Chinesen, d. h. dasjenige Buch, in welchem ihr ganzes Tonsystem aufgezeichnet und gleichsam vorgeschrieben ist. Der Name Lu-lu kommt ohne Zweifel daher, weil bei den Chinesen der Ton Lu heißt (oder Lü). Man vergl. den Art. China — chinesische Musik. Im Deutschen würde demnach jener Titel des Buches wieder zu geben seyn durch Ton — Ton oder Töne (Tonbuch).

Lungenhiebe nennen die Orgelbauer gewöhnlich diejenigen Hülfsmittel, wodurch der Wind von den Pfeifen auf eine unerlaubte Weise abgeleitet wird. Es giebt deren verschiedene: Oeffnung der Windladen durch Löcher, Verstopfung der Canzellen rc.

Luogo oder loco, abgekürzt lo. oder loc. (ital.) — an Ort und Stelle, d. h. in der Musik an demjenigen Orte, der durch die Notenfigur selbst näher bezeichnet wird. Man bedient sich des Wortes gewöhnlich da, wo, wenn vorher eine Stelle oder mehrere Noten um eine Octave höher oder tiefer gespielt werden mußten, als die Figur der Noten selbst andeutete, nun wieder angefangen werden soll, dieselben in derjenigen Octave (oder wörtlich überhaupt: an derjenigen Stelle) zu spielen, in welcher sie wirklich vorgeschrieben sind. Das Weitere unter dem Artikel Abbreviatur. In Stimmen für Geigeninstrumente findet man das Wort bisweilen auch nach solchen Stellen, welche im Flageolet (s. d.) gespielt wurden, wo es dann anzeigt, daß die Noten, die nun folgen, wieder auf die gewöhnliche Art gespielt werden sollen. a.

Lupachino, Bernardo, Nachfolger Annimuccia's in der Capellmeistersstelle zu S. Giovanni im Lateran zu Rom (1552); ward aber abgesetzt 1555, wo bekanntlich Palestrina in seine Stelle trat. Baini sagt von ihm, daß er nach den täglichen Studien in seiner Kunst, in welcher er sehr gewandt war, den Tafelfreuden dergestalt gehuldigt habe, daß er darüber seinen Dienst versäumte, weshalb er denn auch desselben verlustig wurde. Nach Pitoni war L., der bisweilen Lupaggino genannt wird, auch der Verfasser von Ricercari oder Solfeggiamenti für 2 Stimmen, welche vorzüglich Anfängern sehr nützlich waren und ihnen eine schöne Singmethode zu eigen machten. Von seinen Compositionen sind mehrere in verschiedenen Madrigalen-Sammlungen, namentlich der von Gardano (1559), enthalten.

Lupi, Lupus, ein Niederländischer Componist, blühete um die Mitte des 16ten Jahrhunderts, wo seiner an mehreren Orten, z. B. in der Liste der ersten Componisten dieses Zeitalters, welche in Lasso's Bußpsalmen auf der Münchner Bibliothek sich befindet, und in Baini's Werke über Palestrina (hier unter dem Namen Lupo) aufs rühmlichste gedacht wird. Vollständige Werke sind indeß nicht mehr von ihm vorhanden; nur einzelne Motetten und Gesänge findet man hie und da noch in größeren Sammlungen, wie z. B. auch in Salblinger's Concentus von 1545.

Lupot, Nicola, geb. in Stuttgart 1758, der geschätzteste Violinenmacher neuerer Zeit, starb am 13ten August 1824 zu Paris. Man nannte ihn hier den französischen Stradivarius. Er reiste in seinem 9ten Jahre mit seinem Vater, Instrumentenmacher des Herzogs von Würtemberg, nach Orleans, wo Beide sich etablirten. Im Jahre 1794 kam er nach Paris, und bei Entstehung des Conservatoriums (1795) ward er der Instrumenten-

macher dieses Etablissements; später erhielt er auch die gleiche Stelle bei der Königl. Capelle. Seine Instrumente, besonders die Violinen, findet man nun in den Händen der größten Virtuosen: Spohr spielt eine derselben. Seine neuen Instrumente, die er auf Bestellung verfertigte, lieferte er, gleichviel wie sie ausfielen, die Violinen für 300 und die Violoncelle für 600 Franken. Von seinen älteren Violinen sind aber mehrere schon zu 50 bis 60 Louisd'or verkauft worden, und gleich nach seinem Tode hat sich ihr Preis beinahe verdoppelt. Wenn er ein Quartett, 2 Violinen, Alt und Baß, oder ein Quintett, mit 2 Bratschen, beendigt hatte, so ließ er sich mehrere Stücke von verschiedenen Meistern darauf vorspielen, um die Uebereinstimmung des Timbre genau zu beobachten: die zweite Violine war der ersten nicht ganz gleich, so auch die beiden Bratschen. Sein letztes Werk, das er indeß nicht mehr ganz ausführen konnte, und dessen Beendigung sein würdiger Schüler und Nachfolger C. F. Gand übernommen hat, ist die vollständige neue Besetzung der Streichinstrumente der Königl. Capelle, als: 7 erste und 7 zweite Violinen, 4 Bratschen, 6 Violoncelle und 4 Contrabässe. Wie manches Orchester würde sich anders ausnehmen, wenn für dessen Saiteninstrumente auf ähnliche Art gesorgt wäre? Da dieses jedoch, der großen Kosten halber, selten thunlich ist, so sollten die Musikdirectoren wenigstens mehr darauf sehen, daß die Mitglieder des Orchesters ihre Instrumente besser wählten u. unterhielten. In Paris wenigstens hat jeder an einem stehenden Orchester Angestellte ein zweites Instrument, welches immer am Orte der Aufführung bleibt, damit er es nicht immer mit sich zu führen habe. Doch fällt diese Verdoppelung in der Regel der Kostenersparniß wegen sehr schlecht aus, u. man hört daher in der großen Oper nicht selten einen berühmten Virtuosen auf einer höchst elenden Violine spielen. hr.

Lupus, s. Lupi und Lopez.

Luscinius, s. Nachtigall.

Lusingando (ital.) — einschmeichelnd, sanft, spielend, leicht; ziemlich dasselbe was leggiere (s. d.); bezieht sich also immer nur auf den Vortrag, für welchen es einen leichten, gefälligen Character bestimmt. Lusingante, wie einige Componisten schreiben, ist dasselbe. a.

Lustig, Jacob Wilhelm, ein weltberühmter Orgelspieler u. musikalischer Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts, ward am 21sten September 1706 zu Hamburg geboren, und von seinem Vater, der Organist und Kirchenschreiber an der dortigen Michaeliskirche war, zuerst in der Musik und besonders im Orgelspiele unterrichtet. Schon in seinem 11ten Jahre konnte er den kränklichen Mann in seinem Amte unterstützen, und in seinem 16ten, als der Vater gestorben war, ward er Organist an einer Filialkirche. Darauf studirte er bei Mattheson die Theorie und Composition, u. Kunzen und Telemann nahmen ebenfalls sich seiner belehrend u. rathend an. Durch rastlosen Fleiß belohnte er die uneigennützigen Mühen dieser Männer, schwang sich aber auch zugleich empor zu einem tüchtigen, bald allgemein geschätzten Meister. Als 1728 die einträgliche Organistenstelle an der Martinskirche zu Gröningen vacant wurde, meldete auch er sich, und erhielt sie nach abgelegter Probe. Besonders um Händel zu sehen und zu hören, machte er 1734 eine Kunstreise nach London. Zurückgekehrt nach Gröningen widmete er nun alle seine Mußezeit der musikalischen Schriftstellerei und Composition; schrieb „Inleiding to de Musiekkunde"; „Musyk: Spraakkonst, of duidelyke Anwyzing en Verklaaring van allerhande weeteuswaardige dingen, die in de geheele mus. practyk tot eenen grondslag honnen verstrekken, op-

gesteld" (Amsterd. 1754); und „XII maandelykse Samenspraaken oder muzikaale beginselen"; übersetzte ferner Quanz's Flötenwerk, Werkmeister's Orgelprobe, Schmidt's musikalische Theologie, Wodiztka's Violinschule, Mahaut's Flötenschule, Marpurg's Clavierschule, Burney's musikalische Reisen, und noch andere musikalische Werke ins Holländische; und componirte endlich mehrere Sonaten, Arien, geistliche und weltliche Lieder u. A. für Clavier. Er starb gegen 1775. Seine Tochter, Dorothea, geb. zu Gröningen 1737, erzog er zu einer guten Sängerin und Clavierspielerin; und seinen Sohn, Hieronymus, geb. zu Gröningen 1742, ebenfalls zu einem tüchtigen Clavier-, aber auch Orgelspieler, und unterrichtete ihn in der Composition. Derselbe habilitirte sich später in Amsterdam als Musiklehrer. Mehrere Töchter besaß unser Lustig noch außer jener Dorothea; aber Hieronymus war sein einziger Sohn. Fs.

Lüstner, 1) Peter, Violinvirtuos, ist geboren zu Poischwitz am 22sten December 1792. Den ersten wissenschaftlichen und musikalischen Unterricht erhielt er von seinem Vater, der dort Lehrer an der katholischen Schule war. 1807 ging er nach Jauer; widmete sich hier dem Studium der Tonkunst, insbesondere dem Violinspiel, und reiste endlich 1813, um zu weiterer Ausbildung in der Kunst zu gelangen, nach Breslau. 1814, in der zweiten Epoche des europäischen Freiheitskrieges, ging er mit der preußischen Armee nach Frankreich und sah Paris, von wo er 1815 wieder zurückkehrte. In Breslau lebte er hierauf als Musiklehrer ohngefähr 2 Jahre; darauf ward er 1817 bei dem Grafen Henkel von Donnersmark für das von demselben unterhaltene Quartett engagirt. Hier blieb er aber nur anderthalb Jahre, und ging dann 1819 von Breslau in die Dienste Sr. Durchlaucht des Fürsten zu Karolath und Reichsgrafen zu Schönaich als Cammermusikus. Unter dieses menschenfreundlichen und kunstliebenden Fürsten Augen verlebte er 5 glückliche Jahre, während welcher er auch mehrere Reisen nach Berlin, Breslau, Dresden 2c. machte, wo er überall verdienten Beifall fand. Endlich aber ward die Capelle zu Karolath aufgelöst und er kehrte wieder nach Breslau zurück, wo er auch bald eine Anstellung im Theaterorchester fand. Breslau ist reich an trefflichen Künstlern. Unter den Violinisten steht Luge an der Spitze; auf ihn aber folgt unbedingt Lüstner, was auch dort allgemein anerkannt wird. Sein Vortrag ist zart und lieblich, aber dabei doch auch lebendig und kräftig, und seine Fertigkeit an sich allen Anforderungen an einen heutigen Violinvirtuosen zweiten Ranges vollkommen genügend. Auch sein jüngerer Bruder — 2) Carl L., der am 26sten Januar 1801 zu Poischwitz geboren wurde, u. ebenfalls zu Breslau lebt, ist ein guter Violinspieler. Auch erhielt er in Jauer und Breslau seine Ausbildung. Dort lebte er von 1813 bis 1818, und hier das folgende Jahr. 1819 erhielt er mit seinem Bruder den Ruf nach Karolath; kehrte aber auch mit demselben 1826 wieder nach Breslau zurück. H.

Luth, franz. Name der Laute (s. d.).

Luther, Dr. Martin, ward geboren zu Eisleben am 10ten November 1483, und starb auch daselbst am 18ten Febr. 1546, ist jedoch beerdigt worden zu Wittenberg. Von ihm als Reformator hier zu reden, würde zu den außerwesentlichen Dingen gehören: ist doch auch jedem Gebildeten wohl bekannt, was dieser größte Mann des 16ten Jahrhunderts geleistet, und nicht durch äußere Macht, sondern allein durch die Kraft seines Geistes und die Festigkeit seines makellosen Charakters. Beschränken wir daher unsere Betrachtung auf das, was er als Tonmeister gewesen, und besonders seiner

Kirche geleistet hat. Es ist bekannt, daß er, als Mitglied des Sängerchors in Eisenach, durch Musik in früher Jugend schon fast ganz allein sich sein Brod verdienen mußte, und daß die Kunst es im Grund auch war, der er die riesige Kraft verdankte, mit welcher er später sein unermeßlich großes Werk vollbrachte. Sein Vater nämlich, Hans L., ein armer Bergmann, vermochte nicht, Etwas auf seinen Unterricht zu verwenden; da fanden bemittelte Verwandte seiner Mutter Freude an dem herrlichen Gesange und überhaupt Viel versprechenden musikalischen Talenten des Kleinen, und sie nahmen ihn zu sich, und ließen ihn unterrichten in Allem, wozu sein ewig wacher Geist sich empfänglich zeigte. Mag es nicht unwahr seyn, daß dieser Umstand ihm die Musik beständig sehr werth seyn ließ, auch noch ehe er zu der tiefen Einsicht in deren hohe Kraft an sich gelangte, die ihn später dann so unzertrennlich an sie fesselte, als ihren mächtigsten Beschützer u. kräftigsten Wortredner, auch fleißigen Ausüber auftreten ließ. Dies geht namentlich aus einem Briefe des Churfürstl. Sächsischen Hofcapellmeisters Joh. Walther (s. Forkel's Mus. Alm. 1784) deutlich hervor, wenn es unter Anderem darin heißt: „So weiß und zeuge ich wahrhaftig, daß der heilige Mann Gottes Lutherus zu der Musica im Choral- und Figuralgesange große Lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen und oftmals gesehen, wie der theure Mann vom Singen so lustig und fröhlich im Geist ward, daß er des Singens schier nicht konnte müde und satt werden, und von der Musica so herrlich zu reden wußte." Und dies Vergnügen pflegte er sich öfters zu machen, indem er die geschicktesten Sänger des Orts zu sich zu Gaste lud, und dann den Nachmittag mit dem Gesange geistlicher Motetten zubrachte. Unter diesen waren ihm besonders die von Senfel sehr werth. Nach Ausführung eines solchen Musikstücks von diesem Meister sagte er einstmals: „eine solche Mutete vermöcht' ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreißen sollte". So hat er sich auch als Componist manche und große Verdienste erworben. Es ist bekannt, daß er außer manchen herrlichen, kräftigen Melodien, besonders zu seinen eigenen Kirchenliedern, auch verschiedene Motetten geschrieben hat. Unter jenen werden ihm gewöhnlich die Melodien: „Wir glauben All' an einen Gott rc.", „Jesaia dem Propheten rc.", „Eine feste Burg ist unser Gott rc.", „Erhalt' uns Herr bei deinem Wort", „Es wolle Gott uns gnädig seyn", „Ach Gott vom Himmel sieh' darein", „Es ist gewißlich an der Zeit", „Dies sind die heiligen 10 Gebot'", „Nun bitten wir den heil. Geist", „Gelobet seyst du, Jesu Christ", „Vom Himmel hoch da komm' ich her", „Komm heil'ger Geist rc.", „Mitten wir im Leben sind", „Gott der Vater wohn' uns bei", „Vater unser im Himmelreich", und „Christ, unser Herr, zum Jordan rc." zugeschrieben; allein nur die 6 ersten sind ganz in der Gestalt, wie wir sie noch besitzen, wirklich von ihm; die übrigen waren schon vor ihm da, und er hat nur die alten lateinischen Texte ins Deutsche übersetzt und zu seinem Texte die Melodien hie und da etwas geändert. Besonders ist dies der Fall in „Vater unser im Himmelreich", die eine sog. Bergkreyen-Melodie war. Die Choräle „Sie ist mir lieb die werthe Magd" und „Ein neues Lied wir heben an", die man auch schon in sein Gesangbuch aufgenommen hat, sind so wenig nach Melodie als nach Dichtung sein Eigenthum, sondern ganz unterschobenes Gut. Die Melodie „Christ unser Herr zum Jordan" ist ebenfalls von ihm fast gar nicht geändert, sondern ganz in der Art, wie Wolf Heinz sie componirte u. Georg Rhaw 1544 herausgab, beibehalten worden. Luther's erstes und wirklich eigenthümliches Gesangbuch (1524) umfaßte ja auch nur 3 Bogen, auf denen zwar 8 Lieder, aber

nur mit 5 Melodien gedruckt waren. Jetzt werden aus demselben noch gesungen: „Nun freut euch lieben Christen" (aber meist verändert), und „Es ist das Heil uns kommen her", die Melodie des 11ten Psalms „Salvum me fac", eben so, wie sie noch heutzutage in unseren Choralbüchern vorkommt. Nach dieser Melodie mußten in Luther's erster Liedersammlung auch „Ach Gott vom Himmel sieh' darein", „Es spricht der Unweisen Mund wohl", und „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir" gesungen werden. Wie das Gesangbuch sich nach und nach erweiterte, ist unter seinem besondern Artikel erzählt worden. Von den wirklich Lutherischen Melodien rühmt Walther besonders die: „Jesaia dem Propheten", wie nämlich „Luther alle Noten auf den Text nach dem richtigen Accent und Concent so meisterhaft wohl gerichtet habe". In der Melodie des sog. großen Glaubens hat er absichtlich den eigentlichen ambitum modi um einen Ton übersteigen. Es geht dies schon daraus hervor, daß er, als ihm Jemand bedeutete, daß das Viel heißen wolle, es werde uns Gott allzeit ernähren, demselben antwortete: „Freilich will dieser Glaube Viel sagen: er singt auch in einem gar hohen Tone". Wir sehen, wie höchst bedachtsam u. mit welch' richtigem ästhetischen Gefühle L. bei der Composition seiner Kirchengesänge zu Werke ging. Aber auch nicht blos auf die Dichtung genannter Choräle beschränkte sich des unsterblichen Luther's musikalisches Wirken in Beziehung auf die Kirche. Wir haben bereits unter den Artikeln Choral, Kirchenmusik und Liturgie davon geredet. Ueberzeugt, welch' mächtiges Hülfsmittel er zur vollständigen Durchsetzung seines großen Reformationsplanes in der Musik besaß, ließ er 1505 auch die beiden Churfürstl. Capellmeister Conrad Rupff und den schon genannten Walther zu sich nach Wittenberg kommen, und berathschlagte sich reiflich mit ihnen über den Zustand und die mögliche Verbesserung des Kirchengesanges, und namentlich über die 8 Kirchentöne. Nach reiflicher Erwägung ihrer Ansichten theilte er der Epistel den 8ten und dem Evangelium den 6ten Ton zu, mit den merkwürdigen Worten: „Christus ist ein freundlicher Herr, und seine Reden sind lieblich darumb wollen wir sextum tonum zum Evangelium nehmen, und weil S. Paulus ein ernster Apostel ist, wollen wir octavum tonum zur Epistel ordnen." Er schrieb darauf eigenhändig die Noten über die Episteln, Evangelien und Einsetzungsworte, sang sie den beiden Capellmeistern vor, und behielt diese (3 Wochen) so lange in Wittenberg, bis er, mit ihrer Hülfe, die Berichtigung des deutschen Kirchengesanges durchaus vollbracht hatte, so daß sie, vor ihrer Abreise, nicht allein die erste deutsche Messe in der Pfarrkirche mit anhören, sondern auch die Abschrift vom Ganzen mit nach Torgau zur weiteren Verbreitung der Lutherischen Anordnungen nehmen konnten. Nach diesem ersten bedeutenden Schritte in der Kirche selbst sorgte L. nun auch für Verbesserung des Gesanges der öffentlichen Singechöre in den Städten: deutsche u. lateinische, u. zwar meist mit der Religion in Verbindung stehende Lieder und Gesänge sollten auch auf den Straßen gehört werden. Er componirte Manches zu dem Zwecke. Eine Sammlung seiner Motetten liegt noch auf der Bibliothek zu München, mit dem Titel: „Symphoniae jucundae 4 vocum, seu Motettae 52, cum praefatione Mart. Lutheri" (Wittenb. 1538). Händel, der alle noch vorhandenen musikalischen Werke von Luther in der That fleißig studirte, soll einmal geäußert haben, daß er diesem Studium sein Bestes verdanke. — Von Luther's Ansichten und Gedanken über die Musik und Kunst überhaupt findet man eine nach Auswahl getroffene Zusammenstellung in der Leipzig. musikal. Zeitung 1804 pag. 497 ff., auch 1810 pag. 35. Führen wir hier nur einige der merkwürdigsten u. interessantesten Stellen an. In seinen

bekannten Tischreden beginnt er unter Anderem: „Der schönsten u. herrlichsten Gaben Gottes eine ist die Musica, der ist der Satan sehr feindt, damit man viel Anfechtungen und böse Gedanken vertreibet &c.; dann heißt es an einem andern Orte: „Ich bin gar nicht der Meinung, daß durchs Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden, und vergehen, wie etliche Obergeistliche vorgeben, sondern ich wollte alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienste dessen, der sie geschaffen &c."; — „Ein Pfarrer muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an &c."; — „Etliche von Adel und Scharrhansen meinen, sie haben meinem gnädigsten Herrn 3000 Gulden an der Musica erspart, indeß verthut man unnütz 30,000 Gulden. König, Fürsten und Herren müssen die Musica erhalten, denn großen Potentaten und Regenten gebührt solches, einzelne gemeine Privatleute können es nicht thun". Ein Gedicht von L., „Frau Musica" überschrieben, steht unter Anderem auch in der Leipzig. musik. Zeitung 1811 pag. 426. Sonst vergleiche man über Luther's Verdienste um die Musik noch: Groß's „Luthers geistliche Lieder nebst dessen Gedanken über die Musica" (Berlin 1817); „die Lieder Luther's gesammelt von Kosegarten und Rambach"; u. „Ueber Luther's Verdienst um den Kirchengesang" (Hamburg 1813). — Luther's freier Sinn zerbrach zuerst die Fesseln der Canonik, die damals aus den Niederlanden hervorging und selbst in Italien die herrschende Tonweise war. Seine Freunde Walther, Sensl und Agricola standen ihm ehrlich und treu darin bei. Der erste ästhetische Schimmer, der von ihm ausging, wirkte mächtig auf die Kirche, und ging, sich später zur allerwärmenden Sonne gestaltend, auf das große, weite Reich der Tonkunst über. Man hat ihm vorgeworfen, daß er durch Abschaffung der Messe der Musik wie der Kirche einen großen Schaden zugefügt habe; wir wissen aber aus dem Artikel Liturgie, daß L. die Messe nicht eigentlich abschaffte, sondern nur zweckmäßig änderte. Die Verbannung derselben aus der Lutherischen Kirche ist jünger. Daß das, was er that, gut war, beweist Palestrina's Geist, den wir in musikalischer Hinsicht am nächsten verwandt finden mit Luther, dem in allen Tagen des Leidens die Musik die wirksamste Trösterin war. Bekanntlich litt er schon seit 1530 an Schwindel und Steinschmerzen; in einem solchen Zustande schrieb er einstmals an Senfel: „Obgleich mein Name so verhaßt ist, daß ich fürchten muß, du, bester Ludwig! wirst diesen Brief nicht sicher genug erhalten und lesen, so wird doch diese Besorgniß durch meine Liebe zu der Musica besiegt &c." Ein Paar Wochen vor seinem Tode schrieb er in einem Briefe: „Ich alter, abgelebter, fauler, müder, kalter und nun auch einäugiger Mann hoffte doch nun ein wenig Ruhe zu haben; so werde ich aber dermaßen überhäuft mit Schreiben, Reden, Thun und Handeln (er war in Eisleben zur Schlichtung einer Streitigkeit der Grafen von Mansfeld), als ob ich nie etwas gehandelt, geschrieben, geredt oder gethan hätte. Ich bin der Welt satt und die Welt meiner, wir sind also leicht zu scheiden, wie ein Gast, der die Herberg quittirt. Darum bitte ich um ein gnädiges Stündlein und begehre des Wesens nicht mehr". Seine hinterlassene Wittwe und 4 Kinder mußten dürftig leben. Seine ganze männliche Nachkommenschaft erlosch mit Martin Gottlob Luther, der 1759 als Rechtsconsulent in Dresden starb.

Dr. Sch.

Lutter, J. B., geb. zu Hannover am 2ten Mai 1698 von armen Eltern, die nicht Viel auf seine musikalische Erziehung verwenden konnten. Er erhielt deshalb Anfangs nur spärlichen Unterricht. Gleichwohl machte er bei seinem vorzüglichen Talente und anhaltenden Fleiße große Fort-

schritte, so daß selbst König Georg I. auf ihn aufmerksam wurde und ihn dem weiteren Unterrichte des damaligen Capellmeisters Venturini übergab. Bei diesem Meister studirte er vornehmlich die Composition; doch setzte er auch seine praktischen Uebungen fleißig fort. Als Venturini Alters halber seinen Dienst nicht mehr mit der gehörigen Kraft versehen konnte, ward L. ihm adjungirt, und als derselbe 1745 starb, übertrug der König selbst diesem das Amt mit dem Titel eines Königl. Großbrittannisch- und Churfürstl. Hannover'schen Hof-Capellmeisters. Als solcher starb er denn auch zu Hannover um 1760. Daß er etwas Bedeutendes componirt hätte, ist nie weiter bekannt geworden.

Luyton, Carolus, war Hoforganist des Kaisers Rudolph II. um 1600, und gehört zu den ausgezeichneteren Kirchencomponisten seiner Zeit. Man hat noch 5stimmige geistliche Gesänge, Lamentationen, 7stimmige und andere Messen, 5stimmige Madrigalen u. A. von ihm, die zu Prag, Frankfurt und Venedig bis zum Jahre 1636 erschienen, und von denen sich unter anderen auch noch einige auf der Bibliothek zu München befinden.

Luzzaschi, oder Luzzasco, soll nächst Claudio Merula der größte Organist Italiens gewesen seyn, und war daher auch unter den Vieren, welche Galiläi vorzugsweise Tonkünstler nannte. Er lebte in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, war aus Ferrara gebürtig, und Anfangs des dasigen Herzogs Alphons II. Hofconcertmeister und darauf Organist, als welcher er im 62sten Jahre seines Lebens starb. Seine Beerdigung geschah in der Carmeliterkirche. Die Madrigalen von ihm, die in Italien einst allgemeine Bewunderung erregten und noch jetzt dort als historische Merkwürdigkeiten geschätzt werden, erschienen 1576 zu Neapel. Es sind diese also nicht dieselben, in gleichem Jahre zu Venedig erschienenen 5stimmigen Madrigalen, welche sich noch auf der Münchner Bibliothek befinden. Andere dergleichen Musiken kamen 1584 in 4 Theilen zu Ferrara heraus. 17.

Luzzo, Francesco, ein italienischer Componist, aus Venedig gebürtig, blühte um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, und schrieb unter anderen die Opern: „Gl' Amori d'Alessandro magno" (1651), „Pericle effeminato" (1653), „L'Euridamante" (1654), u. „Il Medoro" (1658), welche sämmtlich in Venedig aufgeführt wurden; und für die Kirche namentlich mehrere 2- und 3stimmige Motetten. Besonders im Ausdrucke des Zärtlichen soll er sehr glücklich gewesen seyn: alle seine Melodien haben etwas Süßliches, Inniges, Zartes.

Lydisch, lydische Tonart, unter den alten Kirchentonarten diejenige, welche auf der Tonreihe

f, g, a, h, c, d, e, f

beruht, also Dur mit übermäßiger Quarte. Diese Tonart hat sich niemals eine reichere Anwendung erwerben können. Selten finden sich in der böhmischen Choralsammlung lydische Melodien; seit der Reformation scheinen sich deren gar keine in der Kirche erhalten zu haben; wohl aber trifft man noch in Gesängen anderer Tonarten (namentlich im Dorischen) Ausweichungen in das Lydische, oder auch einen abwechselnd lydischen und jonischen (auf das genus molle — f, g, a, b, c, d, e, f — gegründeten) Gesang, wie der aus Mortimer entlehnte Choral „O milder Gott!" im evangelischen Choral- und Orgelbuche von A. B. Marx. Die Ursache des Zurücktretens der lydischen Tonart aus dem Kreise der Kirchentöne dürfte man wohl meist in dem

von den Theoretikern für unsangbar verschrienen Intervall der übermäßigen Quarte ihrer Tonleiter zu suchen haben, obwohl dieses Intervall schon früh den Tonlehrern auffallend geworden, und schon um 1274 von Marchettus von Padua (Gerbert Script. III. p. 110, 111) gelehrt wurde: daß der fünfte Ton (die lydische Tonart) im Hinaufsteigen der Tonleiter h, im Herabsteigen b habe, — ein Versuch, die Quarte auszugleichen, wie der neuerer Theoretiker, die übermäßige Secunde in der Molltonleiter durch eine zwiefache Bildung derselben zu umgehen. Denn jener Quartenschritt f—h konnte ja leicht in der Melodie entbehrt werden, konnte in der Harmonie (z. B. in den Accorden d—f—h, g—d—f—h u. s. w.) nichts Befremdliches haben, und würde sogar hier durch andere Harmonien zu umgehen gewesen seyn. Noch weniger darf man in Anschlag bringen, daß jenes dem Lydischen charakteristische h einen Dominantenaccord für die Tonart auf F (denn der müßte c—e—g und b heißen), folglich einen nach unsern Begriffen vollkommenen Schluß unmöglich gemacht hat. Denn das System der Kirchen-Tonarten ließ diesen einen vollkommenen Schluß keineswegs (vergl. den Art. Kirchenschluß) als den einzigen gelten, wußte ihn im Phrygischen zu entbehren, und enthielt sich sogar desselben geflissentlich und gern im Mixolydischen, wo man zwischen ihm u. dem eigentlich mixolydischen Schlusse nicht selten die Wahl hat. Das Zurückstehen und allmählige Ausscheiden der lydischen Tonart beruht vielmehr auf Folgendem. Ihre Tonreihe fiel erstens, bis auf das eine h, mit einer andern sehr gebräuchlichen und viel gefügigeren und faßlichern Tonart, mit dem Jonischen im genus molle, vollkommen zusammen, und konnte so der Vermischung mit demselben bis zu gänzlicher Verdrängung nicht entgehen. Zweitens entbehrte das Lydische eben um jenes h willen einer Ausweichung in die Tonart der Unterdominante; denn auf h ließen sich im alten Systeme nur etwa der verminderte Dreiklang h—d—f, oder der Septimenaccord h—d—f—a, nicht aber ein tonischer Dreiklang, folglich auch keine Tonart gründen. Nach dieser Seite hin konnte also das Lydische sich nicht bereichern und fester abschließen, wie etwa das Mixolydische (vergl. d. Art.) mittelst seiner Unterdominante, der jonischen Tonart. Unter den übrigen Tonarten ist es nur die phrygische, welche ebenfalls einer Seite der Modulation, u. sogar der der Oberdominante entbehrt. Aber sie gewinnt dafür die nächste und festeste Verbindung mit dem Jonischen, das ihr zur Erhebung und Stärkung und zum herrlichsten Gegensatze gereicht. Das Lydische hätte sich (vergl. den Art. Phrygisch) auf gleiche Weise an das Dorische lehnen können:

f, g, a, h, c, d, e, f;
d, e, f, g, a, h, c, d.

Gegen diese übermächtige Tonart konnte es sich aber nicht in seiner Selbstständigkeit behaupten, mußte sich ihr also unterordnen, und zu Ausweichungen dienen, deren bekanntlich auch oft genug getroffen werden. Drittens endlich gewann das Lydische durch jenes so theuer bezahlte h Nichts, was nicht allen Tonarten, mit Ausnahme der phrygischen, schon von selbst eigen und natürlich gewesen wäre, nämlich die Modulation in die Oberdominante. So scheint es nicht mehr befremdend, daß das Lydische nie größere Geltung und Ausbreitung erhalten; wenn Glarean (um 1547) in seinem Dodekachordon äußert, man habe gleichsam eine Verschwörung gemacht, das Lydische zu verbannen, so ist das nichts als eine rhetorische Wendung des eruditen Mannes. Und dennoch webt im Lydischen, betrachtet man es in Verbindung mit den anderen Tonarten, ein Sinn, der es als eine der tiefsinnigen Naturanschauungen unserer Vorfahren unserer Würdigung empfiehlt.

Wir Neuern fassen jede unserer Tonarten als in sich selbst geschlossen; Ober= und Unterdominante mit ihren Harmonien sind integrirende Theile desselben, gleichsam die beiden Arme der Tonica; oder, wenn wir sie als Tonarten gebrauchen wollen, so moduliren wir nach ihnen hin, geben die vorige Tonart einstweilen ganz auf, und begründen uns lediglich auf der neuergriffenen Tonart. Die Alten kannten in ihrem System auch noch einen Mittelfall. Sie erhoben sich aus dem Jonischen in die Dominante, nämlich in das Mixolydische, als einer besondern Tonart. Allein diese neue Tonart fand ihren festen Abschluß, ihre feste Begründung nicht in sich selbst, sondern in dem Stammtone (vergl. d. Art. Mixolydisch). So wie hier die Oberdominante als besondere, aber abhängige Tonart emporschwebte, so mußte aber auch ein Herabsinken auf die Unterdominante denkbar seyn, die als besondere Tonart (lydischer Ton) zu gelten suchte, und gleichwohl nicht in sich ihren Abschluß fand, sondern im steten Hinaufverlangen nach dem Ursprunge, nach dem hellen, sichern Jonien, seinen wahren Sinn. Wenn nun überhaupt das Hinabsinken in die Unterdominante einen weicheren, schattigeren Ton über das Tongemälde verbreitet, so verlieh die innere Unbefriedigung, das stete Hinaufsehnen in den lichteren Ursprung dem lydischen Tone einen noch tiefern Ausdruck weichen, sehnenden, wehmüthigen Verlangens. In diesem Sinne, in genialer Anschauung, hat ein Neuerer, der tiefsinnige Beethoven, den lydischen Gesang wieder angestimmt in seinem Quatuor (op. 132), um das Dankgebet eines tief ermatteten, noch von den Schauern des Todes umwehten Kranken für den ersten neuen Lebenspuls auszusprechen. Aber eben dieser weiche, verathmende Sinn der lydischen Tonart war wohl die innere Ursache ihres Ausscheidens in der glaubensfrischen, starkmuthigen Reformationszeit. ABM.

Lykart, Bernhard, ein Musikgelehrter des 15ten Jahrhunderts, ist merkwürdig als einer von den Tonkünstlern, welche König Ferdinand einst nach Neapel berief, um daselbst mit Franchinus Gafor eine Musikschule zu errichten.

Lyra. Das älteste besaitete Instrument bei den Aegyptern u. Griechen, das aber nicht Leyer genannt werden sollte, wie viele Deutsche thun, denn was wir Deutsche unter Leyer verstehen, die zwar im Lateinischen ebenfalls Lyra heißt, ist ein ganz anderes Instrument als jene alte Lyra. Man vergleiche den Art. Leyer. Die Lyra der Aegypter, weche für die älteste gehalten wird, soll vom ägyptischen Hermes entdeckt worden seyn. Als der Nil nach einer Ueberschwemmung in sein Ufer zurückgetreten war, blieben auf dem Lande eine Menge Thiere liegen, unter anderen auch eine Schildkröte, deren Fleisch zum Theil verfault, zum Theil von der Sonne vertrocknet war, so daß nichts als die durch diese Vertrocknung ausgespannten und dadurch klingend gewordenen Sehnen und Spannadern unter der Schaale übrig geblieben waren. Hermes stieß zufällig mit dem Fuße an die Schaale dieser Schildkröte, und wurde durch den Klang so überrascht, daß er auf den Gedanken kam, ein musikalisches Instrument daraus zu verfertigen. So die Sage von der Erfindung der alten Lyra, und man kann sich nun leicht erklären, woher der lateinische Name Testudo und der griechische Chelys für dieses Instrument kommt. Anfangs hatte dasselbe nur 3 Saiten, seine Gestalt aber war verschieden, denn auch die dreieckige Lyra, aus welcher später die Harfe entstand, will man für eine Erfindung der Aegypter halten. Die Lyra des Anubis auf dem Mumienkasten in Wien hat 5 Saiten. Die Griechen schrieben natürlich die Erfindung der Lyra ihrem Hermes zu (s. den Art. Merkur). Nach Einigen verbesserte der

griechische Hermes, nach Andern Apoll die Erfindung der ägyptischen Lyra und setzte dieser eine 4te Saite zu. Man sehe den Art. Apollo. Diodorus Siculus erzählt, Apollo habe nach dem Wettstreite mit dem Marsyas aus Reue über die an Letzterem bewiesene Grausamkeit die Saiten an seiner Cyther zerrissen und somit die von ihm erfundenen Harmonien vertilgt. Hierauf hätten die Musen den Ton Mese, Linus den Ton Lichanos, Orpheus u. Thamyris die Töne Hypate und Parhypate wieder erfunden, u. aus diesen 4 neuen Tönen und der 3saitigen ägyptischen Lyra sey darauf das Hexachord und die 7saitige Lyra der Griechen entstanden. Sonst wird auch ihre Erfindung dem Linus, Orpheus, Amphion, Terpander u. allen denjenigen zugeschrieben, welche Veränderungen mit ihr vornahmen; am häufigsten dem Arion, und daher der Name Lesbische Lyra. Man sehe die Artikel Arion und Lesbos. Die ersten Lyren des ägyptischen und griechischen Hermes waren mit Thiersehnen überzogen. Mit Bestimmtheit läßt sich angeben, daß die Zahl der Saiten zuletzt bis auf 11 vermehrt wurde. Sehr oft wird die Lyra bei den Alten auch Cyther genannt. Ob beide Instrumente einerlei oder von einander verschieden gewesen sind, hat bis jetzt noch nicht ausgemittelt werden können; wahrscheinlich aber ist das Letztere. Nach Einigen soll nämlich die Cyther ein aus mehreren einzelnen Stücken zusammengesetztes Instrument gewesen seyn. Die beiden Seiten desselben waren in der Form von Ochsenhörnern gegen einander gekrümmt, so daß ihr oberes Ende auswärts, das untere aber einwärts gebogen war. Bei der Lyra aber standen die beiden Hauptseiten weniger aus einander, und der Bogen war gekrümmt wie eine Schildkrötenschaale. Sie konnte nicht aufrecht gestellt, sondern mußte beim Spiele, welches durch Reißen der Saiten mit einem Plectrum oder bisweilen auch mit den Fingern geschah, zwischen den Knien gehalten werden. Von der Lyra des Merkur wird erzählt, daß sie Korybas, der Sohn des Jasus und der Cybele, nach Phrygien gebracht habe, als er mit seinem Oheim Dardanus dahin ging. Nach Einigen wurde sie zu Lyrmessus aufbewahrt, wo sie Achilles bei Eroberung dieser Stadt erbeutete; nach andern Mythen soll sie auch nach dem grausamen Tode des Orpheus, der sie von Apollo, so wie dieser von Merkur erhalten hatte, auf Bitten der Musen von Jupiter unter die Gestirne versetzt worden seyn. Indeß diente das Instrument den Alten Jahrtausende hindurch besonders zur Begleitung derjenigen Gesänge, welche sie zum Lobe der Götter und zum Andenken ihrer Helden sangen. Und noch heutzutage findet man es, in der alten Gestalt und nur mit 7 Saiten bezogen, zu gleichem Zwecke in Abyssinien und den angrenzenden Ländern. Ein Griffbrett hatte oder hat es nicht, auf welchem die Saiten zur Vervollständigung oder Erweiterung der Tonleiter verkürzt werden könnten. Es enthielt oder enthält demnach nicht mehr Töne als Saiten, die dann aber in verschiedene Harmonien gestimmt werden, so daß auf mehreren der heutigen Lyren in den bezeichneten Gegenden vollständige Harmonien ausgeführt werden können. Durch die verschiedene Zahl der Saiten, die verschiedene Form und die verschiedene Annahme der Erfindung dieses Instruments sind endlich auch, besonders in anderen Sprachen, verschiedene Namen für dasselbe entstanden. Lyra hexachordis ist die 6saitige Lyra; L. lesbia die lesbische Lyra oder die des Arion, von der schon oben gesprochen wurde; L. Pythagorae die Lyra des Pythagoras, welche die Form eines Dreifußes gehabt haben soll, also wahrscheinlich mit der älteren dreieckigen Lyra ziemlich gleich war. Diese heißt im Lateinischen L. triangularis. Ueber L. rustica oder tedesca, auch pagana, vergleichen den Art. Leyer.

Lyra barberina war eine von Johann Baptist Doni zu Florenz im 17ten Jahrhundert erfundene Art Lyra, von welcher aber bis auf unsere Zeiten keine bestimmten Nachrichten gekommen sind, außer daß der Erfinder sie Amphichord nannte. ††.

Lyra da Braccio, im Deutschen auch wohl schlechtweg die italienische Lyra genannt, ist ein veraltetes Bogeninstrument von der Größe und Gestalt der ehemaligen Tenorviolen (daher auch der Name Lyra Viol.), welches aber mit 7 Saiten bezogen war, von denen nur 5 über dem Griffbrette lagen. Die übrigen beiden liefen neben dem Griffbrette her und konnten also auch nur blos, d. h. in ihrem Grundtone gebraucht werden. Auf dem Griffbrette befanden sich sog. Bunde, wie auf unserer Guitarre, durch welche die Scala der Saiten bestimmt wurde. Gewöhnlich spielte man 2-, zuweilen auch 3stimmig auf dem Instrumente. Einer der größten Virtuosen darauf war Franz North. Jetzt ist, wie gesagt, das Instrument ganz vergessen.

Lyra da Gamba, auch Lyrone perfetto, d. h. vollkommen große Lyra, und Arci-Viola di Lyra genannt, war ein Instrument, welches sich von dem im vorhergehenden Artikel beschriebenen nur durch eine größere Dimension und durch eine größere Zahl von Saiten unterschied, welche dann verursachten, daß es ganz wie ein Violoncell behandelt werden mußte. Wahrscheinlich bediente man sich seiner hauptsächlich nur zum Vortrage der Mittelstimmen, wie denn auch Prätorius in seinem Syntagma Thl. II. pag. 49 ausdrücklich sagt, daß dazu noch ein Baß oder Discant hätten gebraucht werden müssen. Die Zahl der Saiten war verschieden. Gewöhnlich war das Instrument im Ganzen mit 14 Saiten bezogen, von denen 12 auf und 2 neben dem Griffbrette lagen; jedoch fand man es auch mit 16 Saiten, und in dem Falle lagen 14 über und 2 neben dem Griffbrette. So war denn natürlich auch der Tonumfang dieses Instruments größer als der des oben beschriebenen, namentlich gegen die Tiefe hin. Ohne Zweifel ist dieses Instrument dasselbe, welches in Italien einst unter dem Namen Akkord oder Stimmwerk geschätzt wurde. Man vergleiche diese beiden Artikel.

Lyre Guitarre, ein zu Ende des vorigen Jahrhunderts in Frankreich erfundenes und dort besonders bei den Damen sehr beliebtes Saiteninstrument, welches ganz die Form der alten Lyra hat, nur daß es noch mit einem auch mit Bunden versehenen Griffbrette vermehrt ist, wodurch es denn auch hinsichtlich der Spielart unserer gewöhnlichen Guitarre ganz gleich steht. Wie diese ist es nämlich auch mit 6 Saiten bezogen, die in E, A, d, g, h und eingestr. e gestimmt sind. Nur hinsichtlich des Tonumfangs unterscheidet es sich etwas von der gewöhnlichen Guitarre, indem es nämlich bis zum zweigestr. a hinaufgespielt werden kann. Das bringt jedoch, wie sich von selbst versteht, keine Verschiedenheit in die Spielart, und wer die Guitarre spielen kann, weiß auch dieses Instrument zu behandeln. Seine Beliebtheit bei den französischen Damen hat es sich hauptsächlich durch seine zierliche Form und auch dadurch erworben, daß es mittelst eines platten Fußes bequem auf die Zimmermöbeln gestellt werden kann. Eine Abbildung seiner Gestalt, welcher zugleich eine tabellarische Anleitung zu seinem Spiele beigefügt ist, findet man in Nr. 47 der Leipzig. allgemein. musikal. Zeitung von 1801. a.

Lyrisch, ist in der Musik wie in der Poesie der vollendete Ausdruck einer Empfindung oder Anschauung im höchsten Wohlklange. Der Cha-

rakter des Lyrischen (im Allgemeinen) ist idealisirte Darstellung oder Objectivisirung – wie Andere sagen — bestimmter subjectiver Gefühle, als des Stoffes, in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form. Jene individuellen Gefühle aber sind nach ihrem Zusammenhange mit dem höchsten Idealen der Menschheit geläuterte und rein menschliche Gefühle, so daß der lyrische Componist wie der lyrische Dichter keine eigene Rolle hat, seine Person für sich ganz verschwindet, da durch ihn die Muse singt, und so, daß sich jedes gebildete menschliche Individuum in der Darstellung der Gefühle, als der seiner eigenen, wieder erkennt. Daher enthalten aber auch auf der andern Seite wieder die lyrischen Compositionen gewissermaßen das deutlichste Portrait, die unzweideutigste Charakterschilderung des Tondichters selbst. Die ganze Unermeßlichkeit des Gefühlsvermögens kann in der lyrischen Musik ausgedrückt werden, und eben deshalb übt sie auch eine oft so allmächtig, wunderbar scheinende Wirkung auf den Hörer aus, wie z. B. das National= und Volkslied (s. Lied). Auch ist eben deshalb die lyrische Musik unter allen Gattungen von Tonstücken die reinste, natürlichste, unmittelbarste, gleichsam musikalischeste, aus der Idee der Musik selbst hervorgegangen, wie ihr Name schon andeutet, der von der Lyra, diesem zugleich ältesten und also auch wohl natürlichsten Saiteninstrumente, entlehnt wurde. Kaum sollte man es glauben, daß, bei solcher Beschaffenheit der lyrischen Musik, ihr Componist einen besondern Grad von Begeisterung bedarf. Aber es ist so. Ein Gefühl in allen anschaulichen (durchs Gehör empfundenen) Beziehungen des Tones auszudrücken, dasselbe in Rhythmus und Klang gleichsam äußerlich zu machen und entsprechend darzustellen, ist nur dem Genius möglich, in welchem große, erhabene, ungewöhnlich lebhafte Vorstellungen, Bilder und Gefühle entstehen, die sich der Composition gleichsam von selbst mittheilen, und ihr so den sog. lyrischen Schwung geben. Erzwingen oder durch Studium hineinarbeiten ins Werk läßt sich dieser wahrlich nicht; wo ein, zudem vergebliches, Abmühen der Art statt findet, thut es dem Gefühle wehe, und muß also die Composition unverhinderlich die Kraft verlieren, die sie als lyrisches Kunstproduct haben müßte. Der Tanz z. B., diese niedrigste Gattung unter den lyrischen Schöpfungen reiner Instrumentalmusik, — vom Genius geschaffen reißt er die Körper hin und hebt sie gleichsam durch des Rhythmus gewaltige Kraft schaukelnd auf den Wellen freudiger Melodie, während er als das Produkt poetischer Armuth nur erscheint als eine nach alt herkömmlicher Regel geordnete lustige Tonmasse*). — Die verschiedenen Arten der lyrischen Tondichtungen ergeben sich aus der mannigfaltigen Beschaffenheit ihres Darstellungsobjects. Das Eigenthümliche, daß in ihnen der reine und unmittelbare Ton des subjectiven Gefühls enthalten ist, haben sie alle unter sich gemein; dieser Ton aber kann als Ton der Freude bis zur höchsten Stufe derselben, zum Ausdruck des Entzückens, und als Ton der Traurigkeit bis zur höchsten Steigerung derselben in der tiefsten Wehmuth, nach sehr verschiedenen Graden des Schwunges oder besser Rhythmus dieses Gefühls schattirt werden, und so entstehen in der Vocalmusik die Unterabtheilungen der lyrischen Composition, gleichsam aufwärts steigend: Lied, Hymne, Motette, Cantate mit Inbegriff aller ihrer einzelnen Bestandtheile: Arie, Chor rc. Das Madrigal gehört eigentlich nicht zur lyrischen Tondichtung, wie denn auch sein Text schon

*) Deshalb werden auch die neueren vielbeliebten Tanzcomponisten Lanner, Lucas und Strauß nicht mit so großem Unrechte, wie Andere behaupten, in ihrer Art geniale Künstler genannt.

eine nur mehr prosodische Form hat, die bald lyrisch, bald-lyrisch=elegisch, lyrisch=didaktisch und noch anders seyn kann. In der reinen Instrumental=musik gehören in solcher Weise und Folge zur lyrischen Musik: Tanz (in allen seinen Arten) Rondo, wozu wir auch die Variation rechnen, Sonate und im höhern Styl auch die Sinfonie. — Jene, eben das Gefühl so mächtig ansprechende Reinheit, Natürlichkeit und das wirklich ganz Musikalische, wodurch sich die lyrische Musik vor allen anderen Gattungen der sowohl reinen Instrumental= als Vocalmusik auszeichnet, ist denn einer Seits auch Grund, daß sie bei allen Völkern und Nationen, bis zu den Hebräern hinauf, die älteste Musikart ist, und andern Seits, daß sie auch ihre äußere Form hinsichtlich des Metrums oder besser Rhythmus bis auf den heutigen Tag in einer gewissen Gleichheit erhalten hat und auch noch ferner, so lange Töne klingen, erhalten wird. Dem alten Lyriker war besonders der Gesang eigen; deshalb setzte er sich denn auch, bei aller Freiheit im Gebrauche mannigfaltiger Vers= und Taktarten, um der Wiederkehr einer gleichen musikalischen Weise willen, eine bestimmte Gestaltung aller einzelnen Theile fest. Es war dies auch deshalb schon nothwendig, weil in alten Zeiten mit dem Liedergesange gewöhnlich auch der Tanz sich vereinigte, der gleichen Takt und die Wiederkehr gleicher Tonreihen fordert. Und so ist es denn auch heute noch. Der lyrische Dichter muß, wenn er seiner Absicht gemäß gesungen seyn will, sich streng an musikalischen Takt und Rhythmus binden. Wo der einzelne Vers schon an und für sich ein rhythmisches Ganze ausmacht, kann er bei einerlei Versart bleiben; sonst müssen 2 oder mehr Verse zu Systemen oder Strophen verbunden werden, deren Anordnung desto freier und kühner zu seyn pflegt, mit je höherem Schwunge der Dichter seine Empfindungen ausspricht. Doch bleibt, bei aller Mannigfaltigkeit der Strophen, Einheit des Rhythmus in der Mannigfaltigkeit strenges Gesetz der Form, das sich, sinnlich dargestellt, gleichsam verhält wie 4 zu 4, 8 zu 8, 16 zu 16 rc. denn nur durch solche gleiche Wiederkehr der Tonreihen mit ihren Accenten entsteht musikalischer Rhythmus. Daher auch die Anordnung und die Form der Absätze, Ab= und Einschnitte, Cäsuren rc. Man sehe alle diese Artikel. Betreff der lyrischen Vocalmusik besteht hier übrigens noch ein Unterschied zwischen Dichter und Componist. Dem Dichter steht der Gebrauch jeder Versart frei, und nur in der geschickten, passenden Wahl desselben zeigt sich sein Kunstgefühl. Wie die trochäischen Rhythmen sich mehr zum gelassenen Gange des Liedes eignen, so entsprechen die daktylischen und choriambischen mehr dem feierlichen Aufschwunge der Ode; päonische und andere kühnere Rhythmen bleiben dem stürmischen Hinrollen erhabener Hymnen und Dithyramben überlassen. Der Componist aber ist streng an jenes Gesetz der Gleichartigkeit der rhythmischen Abschnitte gebunden, und daher, wo er auf ein ungeradfüßiges Versmaas stößt, dieses in ein geradfüßiges zusammenzudrängen, den ersten Fuß vielleicht zum Auftakt zu machen, wie z. B. in folgender Strophe einer C=taktigen Melodie:

Gehabt euch wohl, ihr rei = zen = den Ge = fil = de rc.

Und wie es sich sonst schicklich anwenden läßt. Wo der Zeilenrhythmus zu ungleichartig ist, wie z. B. bisweilen in der Dithyrambe, da kann daher auch ein Gedicht öfters ganz uncomponirbar werden, und man begreift, welch' hohe Begeisterung und welche tiefe Kunstbildung des Tonsetzers dazu gehört, bei solchem Stand des Dichters Idee überall und ganz zu entspre=

chen. Marcello und Händel waren besonders Meister in der musikalischen Umarbeitung solcher ungleich rhythmischen Texte. Ersterer hat das in seinen Psalmen, Letzterer schon in dem einen Hymnus „die Himmel erzählen die Ehre Gottes" bewiesen. Die verschiedenen Rhythmen u. Metra sind hier in den Artikeln Metrum und Rhythmus, und namentlich wie sie sich in der Musik gestalten, näher erklärt. — Wir fürchten nicht, daß es auffällt, wenn wir nach alle dem Bisherigen die lyrische Musik als eine besondere Gattung unsrer Kunst auffaßten; wir folgten ja damit dem Vorgange mehrerer der tiefsten Denker über unsern Gegenstand; gleichwohl bemerken wir schließlich noch, daß einige Theoretiker alle Musik, die ganze musikalische Kunst eine lyrische zu nennen belieben, und durchaus sich nicht mit der Ansicht befreunden können, daß die Lyrik auch hier wie in der Dichtkunst eine eigene Gattung bilde. Die Hauptstütze ihres Grundsatzes ist der Takt und Rhythmus: in aller Musik, sagen sie, herrscht ein bestimmter gleichartiger Takt und in sich selbst wiederkehrender Rhythmus, und da diese die Hauptbedingniß der Lyrik ausmachen, so sey auch alle Musik lyrisch. Es hat das Vieles für sich, und Verfasser dieses Aufsatzes ist auch gar nicht geneigt, mit Anderen ihnen den ungeraden Takt entgegen zu halten, der in Betracht der Abschnitte, Einschnitte 2c. allerdings hier seine Bedeutung verliert, wenn wir die zusammengesetzten Taktarten, als $^5/_8$, $^7/_4$ 2c. Takt, ausnehmen, auf welche sich dennoch wohl ein Gegenbeweis fußen ließe; allein an die freie Fantasie glauben wir, alle anderen Beweise übergehend, nur erinnern zu brauchen, um unsere Ansichten vor jedem Angriffe von der Seite zu schützen. Wie der Dithyrambus der alten Griechen an keinen bestimmten Rhythmus gebunden war u. deshalb auch von ihnen ausgeschieden wurde von aller lyrischen Dichtung, so rollt auch diese, die freie Fantasie, der unmittelbare Ausfluß des momentanen Gefühls, gleichsam gesetz- und taktlos, ohne alle Abtheilung in Absätze, Einschnitte 2c. dahin, und bleibt dennoch — Musik, und in gewissem Betracht vielleicht die schönste, die der begeisterte, geniale Künstler uns geben kann. St.

M.

M. Dieser Buchstabe, der der 12te ist in unserm Alphabet, kommt in der Musik als Abbreviatur in verschiedener Bedeutung vor. Allein (M. oder m.) steht er gewöhnlich für mano oder main — Hand, z. B. d. oder s. m. oder m. g. und m. d. = destra oder sinistra mano oder main gauche und main droit — rechte und linke Hand. Bei Angabe des Tempo's nach Mälzels oder eines andern Metronom heißt er (M.) Metronom. Häufiger findet man ihn in der Zusammenstellung mit noch anderen Buchstaben; z. B. mf. = mezzo forte oder auch meno forte; mp. = mezzo oder meno piano u. s. w. Man sehe den Artikel Abbreviatur, und die Erklärung der dadurch abgekürzten Wörter unter ihren eigenen Artikeln. — In der Orgelbauersprache, wo er am meisten zur näheren Bezeichnung 2r Manubrien vorkommt, bedeutet er gewöhnlich Manual, und zeigt an, daß der Registerzug, von welchem die Rede ist, zum Manuale gehört. Da es an

einigen Orgeln mehrere Manuale giebt, so findet man auch H.-M., O.-M. und U.-M., d. h. Haupt-, Ober- und Untermanual, so wie P.-Pedal und B.-Brustwerk. O. U. H. M. B oder P. über den Registercolonnen zeigt an, daß z. B. bei O. die ganze Registercolonne zum Obermanuale, H. zum Hauptmanuale ꝛc. gehört. a.

Ma, 1) ital. Conjunction = aber, allein; steht zuweilen in den Vortrags- oder Tempobezeichnungen über oder in Tonstücken, wenn dieselben näher bestimmt werden sollen; z. B. allegro ma non troppo (oder tanto) = schnell oder rasch, aber nicht zu schnell, kürzer: nicht zu schnell; marcato ma non staccato = markirt, aber nicht abgestoßen; u. dergl. Fälle mehr. — 2) eine der sogenannten belgischen Sylben (s. dies. u. den Art. Solmisation). a.

Maanim oder Minageghinim, deutsch: Kugelpauke, war ein Klapper- oder vielmehr Rassel-Instrument der Hebräer, das aus einem länglich hohlen Körper (Art Cylinder) bestand, über welchen ein Drath oder eine Saite gespannt war, an der eine Reihe Kugeln hing, die, wenn man das Instrument bewegte oder spielte, was immer durch einen Stoß geschah, theils an einander selbst, theils an den Instrumenten-Corpus, jenen Cylinder, schlugen und auf solche Weise ein Gerassel und Geklapper verursachten, das natürlich aber wenig Musikalisches hatte. Im Grunde gebrauchten auch die Hebräer, und unter ihnen besonders die Frauen, bei denen das Instrument seines leichten Tractaments wegen sehr beliebt war, dasselbe hauptsächlich nur zur gleichsam rhythmischen Accentuation auf Märschen oder bei Volksgesängen u. s. w.

Maar, bis 1805 Musikdirector und Correpetitor bei der Wäserschen Schauspielergesellschaft in Breslau, und dann von 1805 an zuerst Musikdirector am deutschen Theater, und nachdem dieses eingegangen war, am Polnischen National-Theater zu Warschau, wo er auch im Jahre 1810 starb. Er hatte in seiner Stellung dort besonders für die Composition und Aufführung der Ballette zu sorgen, und man kann sich daher leicht erklären, woher es kam, daß er auch besonders in diesem Fache eine große Gewandtheit besaß, und warum auch seine Tanzcompositionen zu den besseren unter allen seinen Werken gehören. In Deutschland sind indeß nur sehr wenige davon allgemein bekannt. Von Geburt war er ein Böhme; das Jahr derselben aber findet sich nirgends aufgezeichnet, wie denn überhaupt seine ganze Jugendgeschichte in einem tiefen Dunkel liegt.

Maaß, Nicolaus, einer der ältesten bekannten Orgelbauer, stand zuletzt in Diensten des Königs von Dänemark, und blühete besonders gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts. Eins seiner größten und schönsten Werke ist das zu Stralsund von 43 klingenden Stimmen für 3 Manuale und Pedal, das er 1513 vollendete. Außerdem hat er natürlich noch viele andere solche Zeugen seiner Kunst aufgerichtet.

Maaß, Johann Gebhard Ehrenreich, geb. zu Krottdorf im Halberstädtschen am 26. Februar 1766, und gestorben zu Halle 1823, wo er seit 1791 erst als außerordentlicher, nachher als ordentlicher Professor der Philosophie angestellt und als gewandter Denker und allgemein geachteter Lehrer sehr thätig war, besaß zugleich ungemein viele und gründliche musikalische Kenntnisse, und hat sich mit Hülfe deren besonders im Fache der höheren Kunstforschung viele und große Verdienste erworben. Erwägen wir nur die vielen und überaus lehrreichen Aufsätze, die er besonders in den Jahren 1814, 1815 und 1816 in die Allgem. Leipz. musikal. Ztg. lieferte, so

ist dies Urtheil schon zur Genüge begründet. Es berühren dieselben fast alle Theile unsrer Kunst, selbst den akustischen, wie der Aufsatz über die Klirrtöne in Jahrgang 1816 pag. 17 ff. beweist. Höchst anziehend ist die weit ausgedehnte Abhandlung über die Zifferschrift in Jahrg. 1815 pag. 85 ff. Aber auch einzelne, die Kunst berührende und für den Componisten besonders höchst wichtige Werke gab er heraus, wie die beiden: „Versuch über die Gefühle" (2 Thle.) u. „Versuch über die Leidenschaften" (2 Thle.); und schrieb mehrere musikalische Abhandlungen in die neue Bibliothek der schönen Wissenschaften, wie z. B. in den Jahrg. 1792 pag. 1 bis 40 „über die Instrumentalmusik", in die Zusätze zu Sulzers Theorie der schönen Künste 2c.; dichtete zu mehreren älteren classischen Musikwerken neue Texte, componirte auch selbst Einiges, und wirke endlich in seiner Umgebung auf alle mögliche Art und Weise nicht selten mit vieler Aufopferung von Zeit und Kosten auf Veredlung des Geschmacks in der Kunst und überhaupt eine höhere musikalische Bildung, wie er selbst diese sich durch den Umgang mit den gediegensten Künstlern früher zu erwerben gewußt und gestrebt hatte. Was sein Freund Türk als Techniker war, war er als Aesthetiker, und in dem gemeinschaftlichen Wirken Beider fand die Musik wahrlich einst in Halle, und durch den Zusammenfluß von vielen Studirenden, die sich mit Musik beschäftigten und nachher wieder über ziemlich ganz Deutschland verbreiteten, auch in weiterem Kreise einen tüchtigen Hebel. Die meisten von seinen hinterlassenen noch ungedruckten Schriften, unter denen auch noch manche und interessante, welche uns angehen, besitzt der jetzige Musikdirector Naue in Halle, der ein Schwiegersohn unsers Maaß ist. Seine zahlreichen philosophischen Werke gehören nicht hieher. Dr. Sch.

Maaß, s. Mensur und Tonmaaß.

Mabillon, Jean, ein gelehrter Benedictiner der Congregation von St. Maur, geb. 1632 zu St. Pierremont, einem Dorfe in der Champagne, trat 1654 in seinen Orden, und wurde bald darauf nach St. Denis geschickt, um den Fremden die Denkmäler dieser Abtei zu zeigen und zu erklären, und später von Colbert nach Deutschland und Italien, um die dortigen Bibliotheken, Archive und öffentlichen Werke zu sehen und zu untersuchen. Dadurch gelangte er zu den ausgebreitetsten historischen, Kunst- und Sprachkenntnissen, und so hat denn auch die Musik ihm einige besonders in historischer Beziehung wichtige Werke zu verdanken, wie: „Acta sanct. ordin. S. Benedicti in Seculorum classes distributa", „Annales ordin. S. Bened." (4 Thle.), und „Liturgia gallica", in welchen er Vieles über Kirchenmusik und namentlich über die Orgeln berichtet (s. England). Er starb zu Paris am 27. Dec. 1707.

Macari, Giacomo, italienischer Theatercomponist, blühete in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, und war aus Rom gebürtig. 1727 ward von ihm zu Venedig die Oper „Adaloaldo furioso" aufgeführt, und nachher erschienen von ihm bis 1743 noch die Opern: „Aristide" (1735), „Ottaviano trionfante di Marc Antonio" (komisch 1735), „Fondazione di Venetia" (ebenfalls komisch 1736), „Lucrezia in Constantinopoli" (1743) und „la Contessina", welche sämmtlich beifällig aufgenommen wurden, und auch ziemlich auf allen Bühnen Italiens zur Aufführung kamen. Deshalb läßt sich nun vermuthen, daß er noch mehr Werke als die angeführten geschrieben hat; allein in Deutschland hat man bis jetzt von keinem weiteren Nachricht erhalten. 6.

Mace, Thomas, ein engl. Lautenvirtuos des 17ten Jahrhunderts,

ward geboren zu London 1613, und bereiste in seiner Blüthezeit ziemlich ganz England, Schottland und Irland. 1676, wo das Buch „Music's Monument, or a Remembrancer of the best practical Music both divine and civil, that has ever been known to have been in the World" von ihm erschien, war er Clerikus in dem Trinitatiscollegium zu Cambridge. 1690 kam er nach London, bot mehrere kostbare Instrumente und Musikalien feil, und dem Publikum während seines 4monatlichen Aufenthalts seine Dienste als Lehrer im Theorbe-, Lauten- und Violaspiel und in der Composition an. Wirklich auch kehrte er in demselben Jahre noch nach Cambridge zurück, und starb dort erst 1709. In jenem Werke handelt er zuerst vom Psalmensingen, dann von der „noble Lute", und endlich von der Viola und ihrem Gebrauche, woneben er zugleich mehrere interessante Nachrichten von dem Musikzustande seiner Zeit, namentlich von den öffentlichen musikalischen Versammlungen und Aufführungen, giebt. So erfahren wir unter Anderm von ihm auch, daß zu seiner Zeit die Concerte in England gewöhnlich mit einem geistlichen Liede oder Chore, unter Begleitung der Orgel oder Theorbe, beschlossen wurden. In Hawkins Geschichte befindet sich neben seinem Bildnisse auch ein Lautenstück seiner Composition.

Machado, 1) Manoel, zu Anfange des 17ten Jahrhunderts Mitglied der Königl. Capelle zu Lissabon, wo er auch geboren worden war, gehört zu den vorzüglicheren portugiesischen Kirchencomponisten seiner Zeit. Sein Lehrer in der Musik und namentlich in der Composition war der berühmte Duarte Lobo. Auf der Königl. Bibliothek zu Lissabon befinden sich noch mehrere Werke von ihm. Darunter ein 4stimmiges Cogitavit Dominus, ein 8stimmiges Salve Regina, und verschiedene Villanelen. — 2) Barbosa Diego M., der Verfasser der großen Bibliotheca Lusitana historica, welche 1741 bis 1747 in 4 starken Foliobänden zu Lissabon erschien, und der auch wir viele Nachrichten über die Portugiesische Musikgeschichte verdanken, indem sie ein ausführliches Verzeichniß von dortigen musikal. Schriftstellern und Componisten und deren sowohl gedruckten als ungedruckten Werken enthält, war Abt an der Pfarrkirche St. Adrian zu Lissabon, und starb in einem der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts.

Machalath. Dieses hebräische Wort, das von machal (miscuit) herkommt, findet man unter anderen Psalm 88, wo es in der Ueberschrift wörtlich heißt: „ein Lied, ein Psalm für die Kinder Korah, für den Obersangmeister, auf Machalath Leannoth." Das bedeutet nun nichts Anderes, als: ein Psalmlied der Kinder Korah, nach der vom Obersangmeister verordneten Flötenmelodie wechselsweise zu singen, und M. ist also im Hebr. dasselbe was im Deutschen das Wort Wechselgesang. Deshalb übersetzen auch die LXX „einander zu beantworten." Luthers Uebersetzung ist demnach ganz falsch. Daß in der jüdischen Tempelmusik Wechselgesänge gebräuchlich waren, haben wir unter den Art. Hebräische Musik und Leviten bewiesen. Dr. Sch.

Machaut, Guillaume de, einer der ältesten Kontrapunktisten, lebte um die Mitte des 14ten Jahrhunderts, und war, nach seinem Namen und nachfolgenden Werken zu urtheilen, ein Franzose von Geburt. Er hat unter Anderm die Chansons des Grafen von Champagne Thibault in Musik gesetzt.

Machol oder Maghol, auch Michol, ein althebräisches Saiteninstrument, über dessen Beschaffenheit und Gestalt man aber keine genügenden Nachrichten findet. Einige halten es für ein Bogeninstrument, Andere

für eine Art Sistrum. In alten Bildwerken sieht man es immer als ein Bogeninstrument abgebildet.

Madin, Abbe Henry, Königl. Capellmeister zu Versailles, war geb. zu Verdun 1698, und stammte aus einer adeligen irländischen Familie, welche dem König Jacob II. einst nach Frankreich gefolgt war. Anfangs war er Capellmeister an der Metropolitankirche zu Tours, und erst 1737, einige Jahre nach Lalande's Tode, erhielt er die Untercapellmeisterstelle in der Königl. Capelle. Er starb zu Versailles am 4ten Febr. 1748. Unter seinen Compositionen haben sich besonders die Motetten lange erhalten. Noch 1753 wurden sie in den Concerts spririt. zu Paris aufgeführt, und man tadelte Nichts an ihnen als eine große Leichtigkeit. Wir besitzen auch ein Werkchen unter dem Titel „Traité du Contrapoint simple" von einem Madin, aber ohne Vornamen genannt. Es läßt sich daher nicht genau bestimmen, ob dasselbe von diesem oder einem anderen Kunstverständigen des Namens Madin ist. Wahrscheinlich ist allerdings die erstere Annahme.

Madonis, Giovanni, ein großer ital. Violinvirtuos aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunders, war aus Venedig gebürtig. 1726 kam er als Orchesterdirector mit einer ital. Operngesellschaft von Venedig nach Breslau. Hier hörte ihn unter Anderen auch Quanz, und dieser verständige Meister gedenkt seiner überall, wo er von ital. Künstlern spricht, mit vieler Achtung. 1729 kehrte er in sein Vaterland zurück; aber schon 1731 führte ihn ein ehrenvoller u. vortheilhafter Ruf an den Petersburger Hof, wohin er auch einen andern, aber weniger geschickten Violinspieler, Namens Antonio Madonis, seines Vaters Bruder, mit sich nahm. Hier in Petersburg scheint er denn auch sein Leben beschlossen zu haben, indem er noch 1744 sich daselbst, und im Besitze der allgemeinsten Achtung, befand. Von dem, was er dort componirte, sind einige Concerte und Sonaten für die Violine in Paris gestochen worden. In welches Jahr sein Tod fällt, ist nicht bekannt geworden. 17.

Madre de Deos, 1) Antonio da, Portugiesischer Künstler des 17ten Jahrhunderts, hatte die Musik bei den beiden berühmten Meistern Duarte Lobo und Manoel Cardoso studirt, war Carmeliter-Mönch, und starb als Chorvikar in seinem Kloster zu Lissabon 1690. Er hat ungemein viele Psalmen, Motetten, Responsorien und andere Kirchensachen componirt, von welchen ein großer Theil noch auf der Königl. Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt wird. — 2) Fr. Filippe da Madre de Deos, ebenfalls Portugiesischer Künstler, war aus Lissabon gebürtig und blühete im Anfange des 17ten Jahrhunderts (um 1620) als Cammermusikus des Königs Alphons VI. und Lehrer des nachmals in der Musik so sehr erfahrnen und fertigen Königs Johann IV. Auch von seinen Werken, welche jedoch weniger in Kirchen- als Cammersachen bestehen, werden noch jetzt mehrere auf der Königl. Bibliothek zu Lissabon im Manuscript aufbewahrt.

Madrigal, ein aus der Poesie entlehnter Name für ein jetzt ziemlich veraltetes (lyrisches) Tonstück theils für Vocal-, theils für bloße Instrumentalmusik. In der Poesie, wo sich das Madrigal bis auf den heutigen Tag erhalten hat, was Hagedorn's, Gotter's, Manso's, Göthe's, Voß's und Anderer derartige Dichtungen beweisen, ist es eine Art lyrischen Gedichts von kleinem Umfange, welches sich zum Ausdrucke artiger, sinnreicher Gedanken eignet, deren Inhalt meistens Liebe ist, und welches nicht unter 4, und nicht leicht über 16 Verse enthält und häufig aus Hendekasyllaben besteht, mit kürzeren Versen untermischt, oder aus 8sylbigen gereimten Versen, mit freier Reimverbindung. Und so ist es denn auch in der Musik

von verschiedener Form, kleinerem und größerem Umfange, und theils auch mit mancherlei Abwechselung der unter sich verschiedenen Compositionsstyle: Recitativ, Cantilene u. Chöre, u. wie sich diese in der reinen Instrumentalmusik gestalten. Von den Provençalen wurde jene Dichtungsart Anfangs in der weichen Mundart Madrialis genannt, weil man sie zu materiellen, d. h. gemeinen und niedrigen Gegenständen gebrauchte. Doch giebt man auch noch andere Ableitungen des Worts, z. B. und gewöhnlich von Mandre, d. h. Schäfer, weil nämlich die ältesten Madrigalen das Landleben zum Gegenstande ihrer poetischen Betrachtung hatten. Die ersten Madrigalen hat man von Lemmo aus Pistoja, die Casella (s. d.) in Musik setzte. Schon diese, wenn gleich recitativisch, waren in ziemlich tactmäßiger Form; allein in der Folge erhielten die Madrigalen noch weit bestimmtere Regeln, wie in der Dichtung hinsichtlich der Verszahl und Reime, so in der Musik hinsichtlich der verschiedenen kleineren eingeschobenen recitativischen und ariosen Bearbeitung: sie wurden überhaupt gesangreicher und verwandelten sich endlich sogar in einen ausgebreiteten Fugenstyl. Jetzt und schon früher, d. h. mit dem vorigen Jahrhunderte, sind gewissermaßen die Motetten an ihre Stelle getreten. Auch kann man die Madrigalen als Vorläufer der Oper betrachten. Man sehe das Nähere darüber unter diesem Artikel. Für die Uebertragung des Madrigalengesanges auf die Instrumente zeugen schon viele Orgel- und andere Instrumentalwerke des 16- und 17ten Jahrhunderts. Ueberhaupt ist diese Zeit die schönste und ergiebigste, aber auch fast einzige der Madrigalen gewesen. Indeß so reich dieselbe war an guten Tonsetzern für diesen Styl, so fehlte es demselben mehr oder weniger doch an wahrem Ausdrucke der Natur. Andrea Gabrieli, Giovanni Contini, Alfonso della Viola u. Luca Marenzio folgten in ihren besten Madrigalen immer noch den trockenen Fußtapfen des C. Festa; D. Gesualdo, principe di Venosa, glaubte mit seinem ganz eigenen enthusiastischen Styl, durch Sprünge, Vorzeichnung von vielen Kreuzen und Been, das auszudrücken, was in der Musik auszudrücken nicht möglich ist; und Alleffandro Striggio von Mantua und P. Vinci, der Sicilianer, ahmten eher den melodischen Styl des allerdings mit Recht beliebten P. Caraffa, als jenen Palestrinas nach. Dies war der Meister, der in seinen Madrigalen alle Kunst offenbarte und weit hervorragt unter dem großen Heere von Componisten, das sich an diesem Style mit allem Fleiße versuchte. Nach ihm können höchstens noch Vinc. Ruffo, Orl. di Lasso, und Oraz. Vechi hier als Muster und classische Tonsetzer genannt werden. Letzterer machte namentlich im melodischen Style viele glückliche Versuche, und seine harmonische Comödie „l'Anfiparnasso“, die im Grunde nichts ist als ein Madrigal, giebt den herrlichsten Beweis davon. Emilio del Cavaliere und Giacomo Peri zogen aus derselben und ähnlichen Versuchen die Erfindung des wahren Recitativs. — Als Dichtung hat sich das Madrigal, wie schon angedeutet, über ziemlich die ganze cultivirte Welt verbreitet, obschon des italienischen Tasso dahin gehörige Werke immer auch die schönsten blieben. Nach Deutschland kam diese Dichtungsform durch Caspar Ziegler (geboren zu Leipzig 1621). Als Musikstück jedoch ist es ziemlich Eigenthum der Italiener geblieben, und nur die Liebhaberei daran erhielt sich auch bis in die neuere Zeit in anderen Ländern. John Immyns errichtete in London sogar einmal 1724, und nachher noch einmal 1741, als die erste 1735 hatte aufhören müssen, eine ordentliche „Madrigalen-Societät“, d. h. eine Gesellschaft von Musikern, in welcher nichts als Madrigalen von älteren Meistern, und besonders den oben genannten, aufgeführt wurden. Wenn Ger-

der in seinem neuen Tonkünstlerlexicon Giacomo Arcadelt als den ersten Tonsetzer bezeichnet, der in Rom Madrigalen in Musik setzte, so ist das eine Muthmaßung, deren Wahrscheinlichkeit selbst noch eines näheren Nachweises bedarf. Q.

Es ist wahr: Casella setzte die Madrigalen des Lemmo in Musik, und es existirte diese Art von Musikstücken also schon im 13ten Jahrhunderte; allein eine mehr allgemeine Einführung derselben hatte erst zur Zeit Willaerts 1540 statt. Die Tonsetzer erhielten dadurch Gelegenheit, aber auch die Nothwendigkeit, sich der Erfindung von Motiven eines dem Sinne der Verse angemessenen Ausdrucks zu befleißigen, woran bei der Composition von Messen, Motetten rc. damals noch nicht gedacht wurde. Man setzte das Madrigal gewöhnlich für 3 bis 5, selten für mehr Stimmen, in einem ziemlich freien Contrapunkte; erst in einer viel späteren Zeit wurden die künstlicheren Contrapunkte eben im Madrigal mehr denn vorher einheimisch. Die Einführung des Madrigalenstyls als Cammermusik war der wichtigste Schritt zur Verfeinerung des Geschmacks, sowohl bei den Tonsetzern wie bei dem kunstliebenden Publikum. Nicht blos die Italiener, auch die Niederländer in Italien zeichneten in dieser Art zu componiren sich aus, obschon dieselbe ursprünglich von der Venetianischen Schule ausgegangen war. Die Vorliebe für das M. und die Nachfrage nach Compositionen dieser Gattung muß, nach der Menge der vorhandenen Madrigale zu schließen, grenzenlos gewesen seyn. Die Madrigale für bloße Instrumentalmusik führen meistens einen andern Namen: Ricercari, Fantasie und Toccate, wenn sie alle auch im Grunde nichts Anderes sind als eben solche lyrische Tonstücke der oben beschriebenen Art. d. Red.

Maestoso (ital. Adject.) — majestätisch, erhaben, königlich, daher mit Würde, auch einigem Pomp (in der Tonfülle). Es verlangt diese Ueberschrift ziemlich denselben Vortrag wie das con gravità, das wir unter dem Artikel gravità beschrieben haben: viele innere und äußere Kraft und Abgemessenheit, ergreifende Energie und Bestimmtheit. Die Schreibart majestoso ist schlecht italienisch, und im Grunde ganz falsch. a.

Maestrino, s. Mestrino.

Maestri secolari, heißen in Italien und namentlich in Neapel diejenigen Lehrer an den Conservatorien, welche den Unterricht im Instrumentenspiele ertheilen. Den Unterricht im Gesange und in der Composition ertheilen bekanntlich die wirklichen Capellmeister, deren gewöhnlich 2, auch 3 an jedem Conservatorium angestellt sind. Woher der Name M. secolari eigentlich kommt, läßt sich kaum erklären. Maestro heißt Meister, Lehrer, und secolare — weltlich, auch ein Laye; in der Mehrzahl also Maestri secolari wörtlich: weltliche Meister oder Lehrer. Soll das weltlich in dem Sinne von Laye genommen werden, so kann man einen Lehrer im Instrumentenspiele doch ohnmöglich unter die musikalischen Laien zählen. Uebrigens ist der Name schon sehr alt, und wir wissen, daß vor Alters ein Musiker, der nicht auch tüchtiger Componist war, kaum zu den wirklichen Künstlern gerechnet, also gewissermaßen als Laye in der Kunst betrachtet wurde. a.

Maffei, Francesco Scipio (Marchese), 1675 zu Verona geboren, studirte im Jesuitercollegium zu Parma, und ging 1698 nach Rom, wo er sich besonders der Dichtkunst und Musik widmete u. auch unter die Arcadier aufgenommen wurde. Später nahm er Kriegsdienste, machte unter seinem Bruder Alexander im spanischen Erbfolgekriege einige Feldzüge in Italien

und Deutschland mit, und wohnte unter anderen 1704 der Schlacht von Donauwörth bei. Die Liebe zu den Künsten und Wissenschaften indeß rief ihn bald wieder nach Italien zurück, und er begann seine neue Lebenscarriere dort auch sogleich mit Herausgabe mehrerer interessanter Schriften, die indeß weniger die Musik angehen. Erst mit dem Giornale de Leterati d'Italia, das er mit Apostolo Zeno und Vallisnieri unternahm, um der verfallenen Literatur seines Vaterlandes wieder aufzuhelfen, zog er auch unsere Kunst in den Kreis seiner schriftstellerischen Thätigkeit. Viele höchst lehrreiche Aufsätze musikalischen Inhalts legte er in dieser Zeitschrift nieder. Wir bezeichnen als besonders wichtig nur die eine Abhandlung: Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano e forte; aggiunte alcune considerazioni sopra li strumenti musicali, die König auch ins Deutsche übersetzt und Mattheson im 2ten Bande seiner critic. mus. pag. 335 ff. mitgetheilt hat. Zu gleicher Zeit richtete er auch seine Aufmerksamkeit auf das Theater seines Vaterlandes, und sein „Theatro italiano", das 1723 in 3 Bänden erschien, äußerte einen bedeutenden Einfluß auf die Oper. Seine „Merope", eine Tragödie, die, ungeachtet daß sie nur ein verständiger Versuch war, einen glänzenderen u. dauernderen Beifall als irgend eine andere gefunden hat, hat mehr als einem Tonsetzer, selbst in der neuesten Zeit noch, zum glücklich gewählten Texte gedient. Auch Julius Miller componirte eine Umarbeitung davon. Andere seiner dramatischen Arbeiten übergehen wir. Als er sich 1732 nach Frankreich begab, war sein Ruhm überall anerkannt. Allein jetzt erhielt seine Thätigkeit leider eine ganz andere Richtung: von den Künsten ab wandte er sich der Diplomatik zu. Was er in dieser leistete, geht nicht uns an. Bemerken wir daher nur noch die Schriften, welche von seinen besseren Werken zur musikalischen Literatur gehören und hier einst von wichtigem Einflusse waren: „Degli anfiteatri e singolarmente del Veronese" (1728), welches Werk A. Gordon unter dem Titel „A complet History of the ancient Amphitheatres" ins Englische übersetzte, u. „Museum Veronese". Eine Ausgabe seiner sämmtlichen Werke erschien Venedig 1790 in 21 Bänden, also lange nach seinem Tode, denn er starb schon 1755 in seiner Vaterstadt, wohin er aus Frankreich über England, Holland und Deutschland (wo ihn Karl VI. zu Wien aufs Schmeichelhafteste aufnahm) zurückgekehrt war. — Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts lebte auch noch ein anderer als Tonkünstler und Maler berühmter Maffei, Jacob mit Vornamen, in Italien, aber zu Vicenza. Mehr als wahrscheinlich war es ein naher Verwandter von Vorigem, denn das berühmte Veronesische Geschlecht Maffei war groß und hatte sich durch mehrere Gegenden Italiens verbreitet. Ob noch andere Glieder daraus für die Kunst merkwürdig geworden sind, können wir nicht mit Gewißheit angeben. In Deutschland ist besonders jener Scipio bekannt geworden. Als blos Gelehrte kennt man allerdings auch hier noch mehrere. Dr. Sch.

Maffoli (die Schreibart Mavoli ist falsch), Vincenzo, einer der ersten Tenoristen des vorigen und bis in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts noch, der durch Gestalt, Action und Gesang gleich sehr bezauberte, und mit der höchst möglichen praktischen Ausbildung der Stimme, die ihn überall die größten Schwierigkeiten mit Sicherheit und Leichtigkeit überwinden ließ, zugleich viel Feuer u. Kraft des Gefühls im Vortrage verband, war, wie schon der Name andeutet, ein Italiener von Geburt, hat aber auch einen schönen Theil seiner Blüthezeit in Deutschland zugebracht. Seine Jugendgeschichte ruht noch immer im tiefen Dunkel. 1787 sang er auf dem Theater Aliberti zu Rom, wo ihm ein wahrer Sturm von Beifall, unter

dem lautesten Ausruf seines Namens, zu Theil ward. 1790 und 1791 bewunderten ihn die Kunstfreunde von Reggio, Siena und Turin. 1792 erhielt er einen Ruf zur großen Oper in Wien, und auch hier wußte man nicht genug seine Kunst und seine wundervolle Stimme zu rühmen; indeß sah man ihn viel lieber in ernsten als komischen Rollen. 1795 verließ er Wien und machte eine große Reise durch Deutschland u. den Norden, und kehrte dann, erst zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts, in sein Vaterland zurück. Von dieser Zeit an aber fehlen auch alle bestimmten Nachrichten über ihn. Der Sage nach beschloß er 1806 in Rom sein Künstlerleben und zog auf ein Landgut, das er sich in dortiger Gegend gekauft hatte, und auf dem er noch länger als 10 Jahre in den glücklichsten Verhältnissen gelebt haben soll. 22.

Magadis, ein griechisches Saiteninstrument, das aber von den Griechen selbst schon, namentlich von Euphorion, wenn auch noch so hoch geachtet, dennoch für alt ausgegeben ward. Nach Gestalt und Spielart war es eine große Psalter (s. d.) von 20 Saiten. So wenigstens erzählt Anacreon, mit dem Zusatze, daß er selbst ein solches Instrument im Besitze gehabt und gespielt habe. Indeß gedenkt Telestes in Hymenaeo dithyrambico apud Athenaeum lib. 14 auch einer Magadis mit nur 5 Saiten. Daraus läßt sich auch wohl der Ursprung des Namens Magadis abnehmen, nämlich von: 5 und darüber Saiten. Nach Anacreon (Athen. lib. 14) war das Instrument eine Erfindung der Lydier, und besonders bei den lydischen Frauen sehr beliebt. In dem Siegel des Nero war eine Frau mit einer fünfsaitigen Magadis abgebildet, die sie aufrecht hält und mit der rechten Hand mittelst eines Plectrums wie eine Zither, aber immer nur 1, höchstens 2 Saiten schlägt, denn das Spiel darauf war nach Pindar (Athen. lib. 14) immer einstimmig, wenn auch, bei einer größeren Zahl von Saiten, in Octaven. Daher bildete sich im Griechischen auch das Verbum μαγαδευω oder μαγαδιζω nicht allein in der Bedeutung: ich spiele die Magadis, sondern auch: ich accompagnire in der Octave. Der hauptsächlichste Verbesserer dieses Instruments war Epigonus (s. d.), der nicht allein seine Saiten vermehrte, sondern ihm auch eine harfenähnliche Gestalt gab, und so endlich, nachdem er die Saiten bis zu 40 gebracht hatte, das nach ihm benannte Epigonion erfand, das theils Harfe, theils Psalter war. Der Umfang unsers Instruments bestand nur aus 10 Tönen, auch wenn es 20 Saiten hatte. In diesem Falle war es 2chörig, d. h. 2 Saiten stimmten überein, in einem Ton, und man brauchte sie nicht mit den Fingern der linken Hand zu verkürzen, was geschehen mußte, wenn das Instrument nur 5 Saiten hatte. Somit diente die Mehrzahl der Saiten nur zur Verstärkung des Klanges. Der kleine Psalter hieß bei den Griechen bekanntlich Pectis. Uebrigens besaßen diese auch eine Flöte unter dem Namen Magadis. Es war das eine Art Doppelflöte, die beim Anblasen immer 2 Töne zugleich von sich gab, die gegen einander gerade eine Octave ausmachten, daher ihr auch wohl der Name beigelegt wurde. Am häufigsten bedienten die Phrygier sich dieser Flöte, doch war sie im Ganzen bei Weitem nicht so beliebt als jenes Saiteninstrument dieses Namens. 48.

Magalhaens, Filippe de, zuletzt Königl. Capellmeister zu Lissabon, lebte in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, war aus Azeitam, einem Dorfe im Patriarchat von Lissabon, gebürtig, hatte die Musik bei Manoel Mendes studirt, und gehörte demnächst zu den vorzüglichsten und fleißigsten Componisten seiner Zeit und seines Landes. Die Capellmeisterstelle zu Lissabon erhielt er schon, als er kaum aus Mendes Schule ent-

lassen war. Eine beträchtliche Sammlung von seinen Motetten, Messen ꝛc. befindet sich noch auf der Königl. Bibliothek zu Lissabon. Ein Cantus eccl. commendandi animas corporaque sepeliendi defunctorum, den er 1614 zum ersten Male in Lissabon herausgab, ward noch 1691 in Antwerpen nachgedruckt und viel gekauft. Andere nambafte Werke erschienen von ihm zu Lissabon 1636, z. B. 4= bis 6stimmige Messen ꝛc.

Magas, ist der griechische Name des Stegs auf Saiteninstrumenten.

Maggiolate (ausgespr. Maddscholate), ist ein Frühlingsgesang oder vielmehr ein Gesang zur Feier des wiederkehrenden Frühlings. Das Wort ist aus dem Italienischen entlehnt und eigentlich auch italienisch, denn ehedem war es besonders bei den Italienern gebräuchlich, daß in den ersten Tagen des Maimonats, gleichsam zur Feier des wiederkehrenden Frühlings, junge Männer vor den Häusern ihrer Geliebten kleine grüne Bäume pflanzten und tanzend um dieselben gewisse Lieder zum Lobe des Frühlings und der wieder beginnenden Landwirthschaft sangen. Sie nannten das cantare il Maggio, oder deutsch: Maisingen, den Mai besingen. Nach Nemeitzen's „Nachlese besonderer Nachrichten von Italien" wurden solche Frühlingsgesänge in dem Florentinischen übrigens auch von bloßen Mädchengesellschaften gesungen. Und so ist es denn auch noch jetzt in einigen Gegenden Deutschlands und anderer Länder. Besonders am Pfingstfeste sieht man hier Maienbäume in und vor den Häusern, unter welchen und um welche die jungen Leute herumspringen und tanzen und während dem gewisse unter dem Volke bekannte Lieder genannten Inhalts absingen, z. B. das Volkslied „Willkommen, lieber Mai! so schön hab' ich dich nie gesehn" und andere. In Gebirgsgegenden, wo im Mai östers noch Schnee liegt, wie z. B. auf dem Harze, begeht man das Johannisfest auf solche Weise. Dort ist unter andern das Volkslied „der Bergmann ist ein freier Mann ꝛc." ein solches Maggiolate, denn hört man das Lied im ganzen Jahre nicht, so wird dasselbe doch an genanntem Feste in und vor fast allen Häusern unter dem aufgestellten Baume und lautem Citherspiel gesungen.

Maggiore (ital. ausgespr. maddschjore), franz. majeur und lat. major — größer, höher; ist der Comparativ von magno und magnus, zu dem man sich, wo jene Wörter, allein stehend, ohne weitere Beziehung, in der Musik vorkommen, immer das Wort Terz hinzudenken muß, also größere oder höhere Terz. Sie stehen nämlich da, wo die Molltonart sich in eine Durtonart, d. h. desselben Grundtones, verwandelt, und Dur unterscheidet sich von Moll bekanntlich hauptsächlich nur durch den Gebrauch der großen statt kleinen Terz. Meistens steht auch außer dem maggiore, majeur oder major noch die wirkliche Vorzeichnung der nun folgenden Durtonart eines eben vorhergegangenen Molltones; allein fängt damit nicht zugleich auch ein neues Tonstück, wie z. B. bei Variationen, wenn auf mehrere dergleichen vorangegangene in einer Molltonart nun eine in der Durtonart folgt, an, sondern geschieht der Tonartenwechsel vielmehr im Laufe des Stücks selbst, so ist das, das wirkliche Vorzeichnen der Durtonart durch Kreuze oder Bee, nicht eigentlich nöthig, die Ueberschrift maggiore ꝛc. reicht da schon hin. Steht z. B. ein Tonstück, Rondo oder was es ist, in D=Moll, und es soll im Verlaufe desselben auf einmal ein, längerer oder kürzerer, Satz aus D=Dur gespielt werden, so schreibt man zu Anfange dieses Satzes maggiore (mit oder ohne wirkliche Vorzeichnung des cis und fis und Auflösung des b), majeur oder major, welche Wörter dann ihre Geltung be=

halten, d. h. daß man die große statt kleine Terz, oder besser: in Dur statt in Moll spielen soll, bis wieder minore steht, was kleiner (Terz) heißt, und somit in jeder Hinsicht gerade das Gegentheil von maggiore ꝛc. bedeutet: man soll statt in Dur wieder in Moll spielen. So gilt denn auch Alles, was wir so eben von maggiore ꝛc. sagten, in umgekehrter Wortbedeutung von diesem minore. a.

Maggiore, Francesco (oder Cicio), ein im leichteren Style sehr gewandter und daher beim größeren Publikum auch beliebter italienischer Componist des vorigen Jahrhunderts, aus Neapel gebürtig, der nirgends ein festes Engagement annahm, so oft ihm auch ein solches, und unter den annehmlichsten Bedingungen angetragen wurde, sondern ganz Europa fast durchreiste, und wo es ging Compositionen von sich zur Aufführung brachte, auch Concerte gab, bis er endlich 1770 in Holland starb. Man hat von ihm, auch in Deutschland, noch die Opern: „I Rigiri della Cantatrice“ und „Gli Scherzi d'Amore“. Erstere setzte er 1745. Ein besonderes Talent besaß er in der Nachahmung der Laute verschiedener Thiere auf Instrumenten, und dieses Geschick, das er auch zum öftern in Gesellschaften, um lachen zu machen, anwandte, brachte ihm in der That beim großen Haufen einen berühmten Namen, und wo man in Italien eine Composition von ihm aufführte, lauerte das Volk ordentlich, sich höchlich ergötzend, auf solche nachahmende Stellen. Was er mit einem Instrumente in dieser Hinsicht nicht zu bewirken vermochte, suchte er durch Zusammenstellung u. passende gleichzeitige Benützung mehrerer, und gewöhnlich fremdartiger Instrumente herzustellen, und die diese Instrumente spielten, mußten sich ordentlich, um den beabsichtigten Effect zu machen, darauf einüben. Daß solche Späße übrigens nicht in die Kunst gehören, brauchen wir wohl nicht erst zu erinnern.

Magherini, Giuseppe Maria, ward um 1752 geboren u. machte seine Schule als Tonsetzer zu Mailand. 1770 führte er in Rom von seinen Arbeiten auf das Oratorium „das Urtheil Salomo's“, und erhielt vielen Beifall; 1780 erschienen zu London von ihm mehrere Violintrio's. Sonderbar genug ist das Alles, was bis jetzt über ihn weiter bekannt wurde, da er doch in mehreren Künstler-Verzeichnissen als ein ausgezeichneter Componist namhaft gemacht wird. Nirgends findet sich etwas Mehres sowohl über ihn selbst als seine Werke.

Maghol, s. Machol.

Magni, 1) Benedetto, ein fruchtbarer italienischer Componist aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, schrieb besonders viele Motetten, von denen unter anderen 1616 einige zu Venedig gedruckt wurden; 8stimmige concertirende Messen; 3 Werke 1- bis 8stimmige Concerte ꝛc. — 2) Paolo M., war gegen Ende des 17ten Jahrhunderts Capellmeister an dem Hofe zu Mailand, u. ebenfalls ein sehr fleißiger Componist; Manches jedoch, was man noch von ihm kennt, und das sind ziemlich seine besten Werke, ist nicht ganz sein Eigenthum, sondern hat er in Gemeinschaft mit anderen tüchtigen Meistern componirt. — 3) Giuseppe M., um 1700 Capellmeister an der Cathedralkirche zu Foligno, war auch daselbst geboren und gehörte, wie die beiden vorhergehenden, zu den besseren u. fleißigeren Componisten seiner Zeit. Am längsten erhalten haben sich von seinen Werken die Melodramen: „Decio in Foligno“ und „Teuzzone“; ersteres führte er im Jahre 1697 in seiner Kirche auf, und letzteres erschien 1706 zu Mailand.

Magnificat. Das Wort Magnificat kommt her von dem lateinischen oder italienischen magnificare — erheben, rühmen ꝛc. Nun fängt der Lobgesang Maria's im Hause Zacharias Evang. Luc. cap. 1, 46 bis 55 in der Vulgata an mit den Worten magnificat anima mea dominum, und so hat man denn auch diesem Lobgesange, der zumal etwas Erhebendes hat und voll ist des Lobes des Herrn, und der, auf mancherlei Weise in Musik gesetzt, sowohl in der katholischen als protestantischen Kirche hie und da aufgeführt wird, den Namen Magnificat gegeben. Die Behandlung dieses Textes in der Composition ergiebt sich aus seinem Inhalte und seiner Form ganz von selbst: es ist ein wahrhaft magnifiquer, d. h. prächtiger, erhebender Hymnus, der massenhaft behandelt seyn will, kräftig rührend in Melodie und Harmonie, untermischt mit ergreifenden Recitativen u. pomphaften Fugen, bei denen auch die Himmelsklänge der Posaunen nicht fehlen dürfen. Die alten Tonsetzer haben sich vielfach daran versucht; bei den neueren scheint es weniger ein Lieblingsstück zu seyn, aber auch ohne Nachtheil für die Kunst, denn wir haben Magnificate aus dem 16- und 17ten Jahrhunderte selbst, wie von Palestrina, deren rührende, aber majestätische Einfachheit schwerlich von einem Componisten unsers 19ten Jahrhunderts, das zudem so arm ist an guten Kirchencomponisten, trotz aller reicher vorhandenen Mittel, übertroffen werden würde.

Magnus, 1) Fürst zu Anhalt-Zerbst, gestorben zu Magdeburg als Domprobst am 31sten October 1524, war nicht allein ein so großer Musikfreund, daß er, als er noch in Zerbst residirte, 1489 in der dasigen Bartholomäikirche eine neue schöne Orgel bauen ließ und auch einen ansehnlichen Gehalt für den Organisten an derselben aussetzte, sondern auch selbst fertiger Sänger und, für seine Zeit besonders, tüchtiger Orgelspieler. Die Stelle eines Domprobstes in Magdeburg erhielt er 1516, nachdem er 1506, 1508 und 1509 drei Wallfahrten nach Rom gemacht hatte. Sie hielt ihn nicht ab, selbst zuweilen bei Kirchenmusiken mitzusingen und öfters die Orgel während des Gottesdienstes zu spielen. — 2) Auch zu Anfange des vorigen Jahrhunderts lebte zu London an der St. Gileskirche ein tüchtiger Organist Namens Magnus. Derselbe war zugleich ein großer Meister im Contrapunkte. Durch vieles Studiren aber verlor er zuletzt seinen Verstand, und starb in dem schrecklichsten Zustande der Verrücktheit als ein noch junger Mann. Hawkins versichert in seiner Geschichte, daß dieser Magnus einer der größten Tonkünstler Englands gewesen sey, dessen Schreibart bis dahin noch von keinem Tonsetzer übertroffen worden wäre, und dessen treffliches Orgelspiel auch wohl niemals erreicht werden würde.

Magrepha, eine falsche Schreibart für Migrepha (s. d.).

Mahaut, Anton, lebte als Flötenvirtuos und Componist von 1739 bis 1760 zu Amsterdam, und stand als Künstler in großem Ansehen. In letztgenanntem Jahre aber nöthigten ihn seine Gläubiger, sich nach Frankreich in ein Kloster zu flüchten, und hier starb er denn auch wenige Jahre darauf. In Amsterdam gab er eine Flötenschule heraus, die 2 Auflagen erlebte. Die zweite, die er mit 12 Notentabellen vermehrte, führt den Titel: Nouvelle Méthode pour apprendre en peu de tems à jouer de la Flute traversiere, à l'usage des commençans et des personnes plus avancées. Von seinen Compositionen erschienen gegen 9 größere Werke: Solo's, Duo's und Concerte für die Flöte; auch schrieb er einige Sinfonien, und endlich auch mehrere französische und italienische Arietten, die später in 3 Sammlungen gedruckt wurden.

Mahir, Laura, s. Mad. Sick.

Mahon, hieß einer der ausgezeichnetsten Clarinettisten des vorigen Jahrhunderts, von dem um 1785 auch einige Concerte für die Clarinette zu London erschienen, wo er beim großen Concerte als erster Clarinettist angestellt war. Weitere Nachrichten über ihn sind leider nicht aufbehalten worden.

Mahoni, s. **Breton**.

Mahr, Johann Andreas, Hofmechanikus und zugleich guter Clavierinstrumentenmacher zu Wiesbaden, in letzter Eigenschaft besonders von ohngefähr 1788 bis 1812 berühmt, also bis zu der Zeit, wo die Wiener, Stuttgarter und Berliner Instrumentenmacher die öffentliche Meinung mehr für sich gewannen. In jener Zeit aber versendete er seine Fabricate weit, auch ins Ausland. Er verfertigte alle Arten Clavierinstrumente. Eins seiner gelungensten Instrumente besaß der Baron von Dünnwald in Mainz.

Mahu, Stephan, ein deutscher Kontrapunktist des 16ten Jahrhunderts, blühete besonders zu Anfang desselben, ohngefähr um 1520. In Hans Walthers Cantionale findet man noch mehrere Arbeiten von ihm, und in einer 1544 zu Nürnberg gedruckten Liedersammlung auch mehrere weltliche Lieder, unter anderen den 5stimmigen Gesang „Es wolt ein alt Man auf die Bulschaft jan, da legt er seine beste Kleider an", den auch Forkel in seiner Geschichte der Musik pag. 686—691 mittheilt. Auf der Münchner Bibliothek enthält Cod. 43 auch noch Officia von ihm im Manuscript.

Maichelbeck, Franz Anton, in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Musikdirector, Professor der italienischen Sprache und Präsentarius im Münster zu Freiberg, galt für einen tüchtigen Lehrer in der Musik und braven Clavierspieler. 1736 erschienen zu Augsburg von ihm 8 Claviersonaten, mit dem Titel: „die auf dem Clavier spielende und das Gehör vergnügende Cäcilia"; 1738 gab er ein anderes größeres Werk in 3 Theilen heraus: „die auf dem Clavier lehrende Cäcilia, welche guten Unterricht ertheilt, wie man nicht allein in Partitur selbst Schlagstücke verfertigen, sondern auch allerhand Läufe erfinden könne." Der erste Theil handelte de Clavibus, Mensuris et Notarum valore; der zweite de Fundamentis Partiturae; und der dritte enthielt Exempla Tonorum et Versuum. Endlich sind von seinen Werken noch anzuführen: „VI pompeuse, schöne, leichte und auf den neuesten italienischen Stylum für alle Chöre dienliche Messen" (1739).

Maier, s. alle unter **Mayer**.

Mailand, s. **Meiland**.

Maillard. In dem an guten Tonsetzern so reichen 16ten Jahrhunderte lebten auch 3 dieses Namens: 1) **Gilles M.**, aus Terwanen in Flandern gebürtig, blühete besonders um 1580, in welcher Zeit auch die noch jetzt von ihm vorhandenen 4= bis 6stimmigen franz. Chansons zu Lyon erschienen. — 2) **Johann M.**, dessen Blüthezeit mehr in die Mitte genannten Jahrhunderts fällt, und von dem sich noch mehrere Werke auf der Bibliothek zu München befinden. — Und 3) **Petrus M.**, dieser, ein Jesuit, ward geboren zu Ypern am 9. Febr. 1585, und studirte die Musik zwar nur aus Liebhaberei, aber mit vielem Fleiße unter Georgius de la Hele, dem er auch deshalb nach Spanien folgte, als derselbe von König Philipp II. als Capellmeister nach Madrid berufen ward. Nach Dornick zurückgekehrt, wo er vorher schon als Sänger an der Cathedralkirche angestellt gewesen war, wurde er zum Domherrn und Vorsänger ernannt, später aber als Rector nach Herzogenbusch berufen, wo er am 12. Novbr.

1640 starb. Das wichtigste unter seinen Werken ist der Traktat „Les Tons ou Discours sur les Modes de Musique, et les Tons de l'Eglise et la Distiution entre eux", der 1610 zu Tournay in 4. erschien.

Maillard, Mademoiselle, eine in mancher Beziehung berühmte französische Sängerin des vorigen Jahrhunderts, erschien, damals noch sehr jung, zum ersten Male auf dem Theater 1783 zu Paris als Armida. Mehr als in dieser Rolle, obschon sie auch dadurch das ganze Publikum für sich gewonnen hatte, gefiel sie als Sangaride. Ihr Ruf stieg schnell, wie ihre Ausbildung. Leider aber nahm auch ihr Körper eben so schnell zu an Corpulenz, und ließ der fortwährende Beifall, auch wohl der große Reichthum ihrer künstlerischen Mittel, sie mit der Zeit nicht immer das rechte ästhetische Ziel halten in ihren Vor- u. Darstellungen; und so hieß es 1796 von Paris aus, wo sie als erste Sängerin bei der großen Oper angestellt war, daß sie ihren zu einer dicken und großen, ja colossalen Figur nachgerade gediehenen Körper bei der Action mehr in bacchantischen als künstlerisch schönen Bewegungen zu üben scheine, und ihre, ehedem so wohllautend starke und umfangreiche, jetzt aber eben so dick und breit als ihr Körper gewordene, furchtbare Stimme oft bis zu brüllender Declamation mißbrauche. Dergleichen Urtheile und ein Streit mit der Direction bewogen sie denn endlich 1797 das Theater ganz zu verlassen, und von der Zeit an schweigen denn auch alle Nachrichten von ihr. 17.

Mainberger, Johann Carl, geb. zu Nürnberg 1750 und auch gestorben daselbst am 22. April 1815, erhielt den ersten Unterricht auf der Violine und im Generalbasse und Orgelspiele von Gruber, seinem nachmaligen Amtsvorgänger. Ehe er aber bei diesem Meister Unterricht erhielt, hatte er sich auch schon auf einigen anderen Instrumenten eine achtungswerthe Fertigkeit erworben, und 1768 ward er, nach abgelegter Probe auf mehreren Blasinstrumenten, als Hautboist bei dem Stadtmusikchore in Nürnberg angestellt. Aus besonderer Vorliebe machte er gleichwohl das Clavier und die Orgel zu seinen Hauptinstrumenten, ward auch 1770 bei genanntem Musikchore Organist, und 1780 an der Hauptpfarrkirche zu St. Lorenz. Außer der Fertigkeit, die er sich in jener früheren Periode auf verschiedenen Blasinstrumenten erworben hatte, spielte er nebenbei auch die Violine ziemlich gut. Auf dem Claviere und der Orgel war er Virtuos, und noch heute leben Musiker und Musikfreunde zu Nürnberg, welche seinen Vortrag Mozart'scher und anderer damals beliebter Claviersachen nicht genug zu loben wissen. Auf das Studium des Generalbasses verwandte er erst von ohngefähr 1782 an bedeutenden Fleiß. 1790 trat er mit seinen ersten größeren Compositionen hervor. Es waren dies besonders: „der ehrliche Schweizer", eine Operette, die auf Liebhabertheatern mehrere Male aufgeführt worden ist; das Melodrama „Josephs II. Todtenfeier" (mit Chören, Arien und Duetten), zum ersten Male aufgeführt am 18. Mai 1790; und das Oratorium „die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" von Rammler (aufgeführt am 31. März 1793). Nicht mit Glücksgütern gesegnet mußte er damals noch hauptsächlich durch Unterricht den nöthigen Unterhalt zu verdienen suchen, so daß ihm nur wenig Zeit zum Componiren übrig blieb. Dabei leitete er 12 Jahre hindurch die stehenden öffentlichen Winterconcerte in Nürnberg. Bis er endlich 1796 zum wirklichen Capellmeister des Stadtmusikchors ernannt wurde, und nun sich ihm ein größerer Wirkungskreis öffnete, den er denn auch sorglich für sein Talent, besonders hinsichtlich neuer Compositionen, nützte. Außer mehreren Sonaten und Concerten für das Pianoforte, einigen Sinfonien für das Orchester rc.

schrieb er von 1796 bis 1813 Vieles, was zur Aufführung kam und den allgemeinsten Beifall erhielt. Wir führen davon an: „der Spiegelritter" (große Oper in 3 Akten von Kotzebue); 2 vollständige Jahrgänge sonntäglicher Kirchenmusiken, den einen zu 59, den andern zu 55 Nummern, nebst mehreren einzelnen Kirchenstücken, die beinahe einen dritten Jahrgang bilden; gegen 25 größere Festmusiken; einige solenne Te Deum, Domine, Messen, 4stimmige Cantaten mit und ohne Begleitung ꝛc.; 2 große Harmonien für 11 und 16 Blasinstrumente; mehrere Trauermusiken ꝛc., und endlich „die Wuth des Kriegs", eine musikalische Fantasie, 1813 zum Besten der Verwundeten herausgegeben. Mit diesem Werke schloß sich seine musikal. Wirksamkeit, denn schon im folgenden 1814ten Jahre zeigten sich Spuren von Schlag-Anfällen, die von Zeit zu Zeit wiederkehrten und seiner rastlosen Thätigkeit in Besorgung der ihm aufgetragenen Aemter (er war zugleich auch Ceremonienmeister) endlich ein Ziel setzten. Wären ihm noch 2 Jahre Lebenszeit geschenkt worden, so würde er sein 50jähriges Dienstjubiläum gefeiert haben; Gott aber hatte es anders bestimmt. B.

Mainzer, Friedrich, einst Königl. Baierischer Hofmusikus, Virtuos auf der Violine und auch guter Clarinettist. Im Jahre 1785 stand er bereits als Cammermusikus und Clarinettist in Diensten des Markgrafen von Brandenburg-Schwedt, welche er indeß um 1795 mit denen des Herzogs von Mecklenburg-Strelitz vertauschte. Aber auch diese verließ er wieder und wurde um 1807 in der Königl. Baierischen Capelle angestellt, in deren Personalverzeichniß vom Jahre 1827 jedoch sein Name nicht mehr zu finden ist, so wie auch bis jetzt keine spätern Nachrichten über seinen Aufenthalt und seine ferneren Schicksale zu erlangen waren. Von seinen Compositionen sind unter anderen bei André in Offenbach 6 Quartetts für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncell in 2 Heften, und 1818 bei Diabelli in Wien ein spanisches Rondo für die Violine mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Violoncell in A-Moll gestochen worden. v. Wzrb.

Ein Abbé Mainzer ist derzeit Lehrer des Gesanges am Priester- und Schullehrer-Seminar zu Trier, und gab 1831 heraus: „Singschule od. praktische Anweisung zum Gesange, verbunden mit einer allgemeinen Musiklehre" (Trier bei Jacob Mainzer), und 1833 bei Schott in Mainz einige Lieder. d. Red.

Mairan, Jean Jacques d'Ortous, geb. zu Besiers 1678 und gest. zu Paris 1770, schrieb als Mitglied der dasigen Academie der Wissenschaften „Discours sur la Propagation du Son dans les differents Tons qui modifient" u. gleich darauf, zur Durchführung eines Streites, welchen jene Discours hervorgerufen hatten: „Eclaircissements sur les Discours" etc. (vergl. Mem. de l'acad. des Sc. l'an. 1737 pag. 1 ff.). Ins Deutsche wurden diese Abhandlungen von Steinwehr übersetzt in seiner Sammlung der physischen Abhandlungen der französischen Academie (Breslau 1748).

Maire, s. Lemaire.

Maistre, gewöhnlicher Meistre geschrieben; s. daher auch diesen Artikel.

Majer, Andrea, aus Venedig, s. Literatur.

Majestätisch, s. Maestoso. — Majestätische Stimmen oder Töne sind solche, welche sich durch eine besondere Tiefe, Kraft und Würde auszeichnen. Besonders wo von Orgeln die Rede ist, kommt der Ausdruck häufig vor.

Majeur, s. Maggiore.

Majo, Francesco oder Ciccio di, geboren zu Neapel um 1710, war der Sohn eines wenig bekannten Tonkünstlers, und widmete sich in seiner Jugend der Rechtswissenschaft. Erst in seinem 20sten Jahre fing er an, Musik zu lernen, und überhaupt, einer innern Neigung folgend, diese zu seinem Hauptstudium zu wählen. Zu dem Zwecke besuchte er zuerst das Conservatorium der Pieta in Neapel, wo Feo sein Lehrer war; nachher ging er, um Martinis Unterricht zu genießen, nach Bologna. Von hier aus ward auch zuerst sein Name in der Kunstwelt bekannt. Er erhielt einen Ruf nach Rom, und die Oper „Demofoonte", welche er hier in Musik setzte, erhielt vielen Beifall. Die Früchte, welche das Studium Jomellischer Werke tragen kann — und dem hatte er sich auch in Martini's Schule mit allem Eifer ergeben, bot er darin in aller Frische dem, damals wahrlich etwas verwöhnten italienischen musikalischen Publikum; besonders gefielen die Arien „Sono in mar, non veggo sponde etc." und „Per lei fra l'armi dove guerriero" etc.; vor Allem aber der Monolog des Timantes im dritten Acte, welcher anfängt „Misero me" etc. Hatte übrigens sein Name durch diese eine und erste Oper schon einen herrlichen Klang in Italien bekommen, so war das in einem noch weit höheren Grade der Fall mit der Oper „Montezuma", welche er demnächst für Turin setzte. Die Arie „A morir se mi condanna" etc., welche darin vorkommt, erregte wahrhaftes Entzücken, und Thränen flossen von den Wangen fast aller Hörer. Wirklich auch ist diese Oper, dem Ganzen nach, ein wahres Meisterstück, und zu bewundern ist, von Seiten des Musikers besonders, die sinnige Verschmelzung der Instrumente mit dem Gesange, und dennoch immer unterstützend und hebend diesen. Demnach sollte man es kaum glauben, daß er, von Rom nach Neapel zurückgekehrt, hier in seiner Vaterstadt fast gar kein Glück machte; und dennoch verhält es sich so. Er schrieb noch die Opern: „Ifigenia in Tauride" (1761), „Artaserse" (1762), „Antigono" (1768), „Didone abbandonata", „Alessandro nel Indie" und „Hippermestra", — alle aber erhielten in Neapel selbst keinen sonderlichen Beifall, mehr wieder auswärts, theilweis selbst in Deutschland, wo z. B. die Iphigenie und Alexander in Indien, in den Jahren 1762 und 1764 in Mannheim aufgeführt wurden. Aus den übrigen sind in Deutschland nur einzelne Piecen, namentlich Arien, bekannt geworden. M. starb, ohne sein Vaterland je verlassen zu haben, in Neapel 1773, also nicht 1776, wie Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon angiebt. Für die Kirche hat er im Ganzen wenig gearbeitet; wenigstens sind in diesem Style nur ein Salve Regina und ein Dixit Dominus von ihm ins größere Publikum gekommen. Heinse hat ihm in seiner „Hildegard von Hohenthal" eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet, und mit vieler Vorliebe. Den Alexander in Indien zergliedert er dort Band 2 pag. 198 ff., Montezuma Bd. 2 pag. 166 ff., Demofoonte Bd. 2 pag. 215 ff., die Iphigenie Bd. 2 pag. 256 ff., das Salve Reg. Bd. 1 pag. 172 und das Dixit Dominus Bd. 2 pag. 193 ff. Auch Piccini in seinem „Neapel und Sicilien" spricht viel von diesem Tonsetzer und zählt ihn unter die besseren und besten seiner Zeit. Ihm verdanken wir auch hauptsächlich die Nachrichten, die wir über das Leben unsers Künstlers hier gegeben haben.

Major, s. Maggiore.

Majorano, Gaetano, genannt Caffarelli, unter welchem angenommenen Namen er halb Europa durchreist und die Welt durch wundervollen Gesang in Erstaunen gesetzt hat, so daß Burney selbst in hohem Entzücken ihm noch den Namen „Vater des Gesanges" beilegte, war eines armen Landmanns Sohn in der Neapolitanischen Provinz Bari, wo er

1703 (nicht 1707, wie Gerber meldet) geboren wurde. Zufällig einstmals in der Hauptkirche zu Bari anwesend, bemerkt ein verständiger Musiker die herrliche Stimme des Knaben und beredet den Vater, den talentvollen Knaben auf die Schule zu Norcia zu schicken, nimmt ihn selbst in sein Haus, giebt ihm Unterricht u. bringt ihn endlich, nach glücklich überstandener Operation, nach Neapel zu Porpora, der ihn 6 Jahre lang mit allem Fleiße und vieler Vorliebe unterrichtete. Am Ende des 6ten Jahres beschied der Meister ihn auf sein Zimmer und überraschte ihn mit der seltenen Erklärung, daß er ihm nun Nichts mehr zu lehren habe, nunmehr er der erste Sänger Italiens und der Welt sey und getrosten Muths sein Glück versuchen könne. Es läßt sich denken, welch' mächtigen Eindruck diese Erklärung auf M. machte, der nach Porpora's Willen bis zu dem Augenblicke sich noch vor Niemand hatte hören lassen. Lange wollte das Vorgegangene ihm ein Traum dünken, bis er nun einmal in Neapel selbst öffentlich gesungen hatte und ein wahrer Sturm von Beifall ihm zu Theil ward. Wie er war auch das Publikum Anfangs ganz überrascht; aber nur noch ein Auftreten M's, und wie mit einem Zauberschlage hatte sich sein Ruf durch ganz Italien verbreitet. Er ging auf Reisen. Ueberall, wo er erschien, drängte man sich, den vielbesprochenen neuen Neapolitanischen Sopranisten zu sehen und zu hören, und zahlte willig den enormsten Eintrittspreis. 1730 ging er nach England. Mit reichem Erwerb in sein Vaterland zurückgekehrt, sang er erst hier wieder eine Zeitlang auf verschiedenen Theatern. Noch nie hatte man eine solch' außerordentliche Biegsamkeit der Stimme wahrgenommen als bei ihm: keine Schwierigkeit im verzierten Gesange gab es, die er nicht leicht und mit äußerster Präcision überwunden hätte. Das machte ihn den Tonsetzern besonders werth, welche Alles daran setzten, ihn für ihre Opern zu gewinnen; aber es übte auch keinen geringen und wahrlich nicht den vortheilhaftesten Einfluß auf die Gesangmethode überhaupt aus. Durch Verzierungen glaubten viele der übrigen Sänger nun, nur allein ihr Glück machen zu können, und es artete endlich, bei dem immer allgemeiner werdenden Wettkampfe, die Verzierung aus in Verzerrung. Uebrigens muß M. zum Ruhme nachgesagt werden, daß diese Wirkung durchaus nicht in seiner Absicht lag, und er auf alle Weise, namentlich durch selbst laut geäußertes Wohlgefallen an dem einfachern Gesange minder begabter Künstler, dem entgegen zu arbeiten strebte. Einen schönen Beweis davon liefert folgender Vorfall. Als er in Neapel von dem Beifalle hörte, den ein gewisser Gizziello, ein ihm bei Weitem nachstehender Sänger, in Rom erhielt, eilte er — mag nun auch ein wenig Neugierde im Spiele gewesen seyn — schnell dahin, und rief selbst dem Manne, den Pelz zurückwerfend, in den er sich, um nicht erkannt zu werden, gehüllt hatte, am Schlusse der Oper zu: bravo! bravissimo Gizziello! è Caffarelli che ti lo dice! — Schwerlich war dies wirklich der Ausdruck der Bewunderung; M. schätzte sich wahrlich seit jenem Abschiede von Porpora für nicht geringer als er war, und er verhüllte sich deshalb auch bei jenem Vorfalle in Rom, denn er wußte, daß man ihn im Triumphe auf die Bühne getragen und zum singen genöthigt haben würde, hätte man ihn früher erkannt. In Venedig, wo er 1740 sang, erhielt er nicht weniger als 700 Zechinen für jedes Auftreten. Er brachte ein so bedeutendes Vermögen zusammen, daß er die Herrschaft Santo-Dorato kaufen konnte, welche früher ein Herzogthum gewesen war, und von der er daher auch den Titel Duca annahm, der später sogar auf seinen Neffen überging. Aber auch als Herzog von Santo-Dorato fuhr er fort, wenn auch nicht mehr auf Theatern, doch in Kirchen und Klöstern zu singen und dies sich theuer

bezahlen zu lassen. 1770 machte er sogar noch eine Kunstreise nach Paris, die ihm viel Geld einbrachte. Als er am 1. Februar 1783 zu Neapel starb, hinterließ er seinem Neffen außer jener Herrschaft noch ein reines Vermögen in Gütern und baarem Gelde von 12000 ital. Ducaten jährlicher Einkünfte. Mit den Jahren war sein früherer Stolz zur Anmaßung geworden, und diese eben so groß als seine Kunst. Ueber der Thür des Hauses, das er sich zu Neapel hatte bauen lassen, standen die Worte: Amphion Thebas, Ego Domum. In seiner Jugend hatte, bei umfangreicher, kräftiger und — wie schon gesagt — höchst biegsamer Stimme, sein ganzer Vortrag etwas Glänzendes und Kühnes. Zum alten Manne geworden, mußte er natürlich an diesen Eigenschaften bedeutend verlieren; doch versichert Burney, der ihn 1770 in Neapel in einer Privatgesellschaft singen hörte, wo er sich selbst auf dem Flügel accompagnirte, daß er noch damals viel Gefühl und etwas Anmuthiges im Vortrage besessen habe, das sich mit Worten gar nicht beschreiben lasse und das ihn auszeichne vor allen Castraten, welche wohl je gelebt hätten. Nur Farinelli könne und dürfe ihm allenfalls an die Seite gestellt werden. Dies Urtheil Burneys will freilich viel sagen; indeß stimmt damit ziemlich überein, was auch andere Ohrenzeugen über Meister M. anderorts berichten. St.

Majorbaß, eine fast ganz veraltete Benennung für Unter- oder Subbaß.

Makoweczky, berühmter Hornvirtuos aus dem Ende des vorigen und auch dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts, war ein Böhme von Geburt und Schüler von Punto, bei dem er in Paris studirte. Mehrere Reisen, die er machte, durch Deutschland, England 2c., brachten ihm einen ausgebreiteten Ruf. In Berlin, wo er 1786 eintraf, hielt er sich am längsten auf, und erwarb sich den Titel eines Cammermusikus der Königin von Preußen, unter welchem er dann auch 1790 einige Monate in Hamburg lebte. 1802 wurden bei Breitkopf und Härtel in Leipzig von ihm gedruckt: ein Duo für Horn und Viola, und ein Quartett für Horn, zwei Violinen und Baß.

Malanotte, Adelaide, Sängerin, vor 10—12 Jahren noch weit berühmt. Von bemittelten Eltern zu Verona geboren, erhielt sie Anfangs blos einen zur guten Erziehung nöthigen musikalischen Unterricht; allein sie hatte eine so glückliche Anlage zum Gesange, daß sie auch bei wenigen Lectionen sich bald in Gesellschaften öffentlich hören lassen konnte und Bewunderung erregte. Der berühmte Pindemonte machte sogar Verse auf sie An einen Herrn Montresor verheirathet, wurde sie Mutter von 2 Kindern. Unglücksfälle, die ihre Familie trafen, nöthigten sie, die Bühne zu betreten, und zwar Anfangs in Verona selbst, wo sie auch zu den glänzendsten Hoffnungen berechtigte; doch nahm sie nunmehr auch noch gründlichen musikal. Unterricht, und ging dann erst auf Reisen. Ihren Familiennamen hatte sie gleich mit dem Entschlusse, sich der Kunst zu widmen, wieder angenommen. Sie sang auf den Turiner und Neapolitaner Theatern und mit vielem Beifalle. Rossini schrieb für sie ursprünglich die Rolle des Tancred, und auch in eben dieser Rolle feierte sie ihre größten Triumphe. Damit ist denn auch ihre Stimme charakterisirt: es war ein schöner, umfangreicher Alt. Eine Hirnentzündung indeß, die sie vor 1821 befiel, zerrüttete ihre Gesundheit dergestalt, daß sie in Allem nur noch auf den Theatern zu Bergamo und Bologna singen konnte, dann aber sich in ein bürgerliches Stillleben zurückziehen mußte. Sie wählte Salo zu ihrem Wohnorte. Im Herbst 1832 wollte sie denselben mit Brescia vertauschen; allein ihr Uebel

nahm so zu, daß ihr die Aerzte die Reise untersagten, und sie starb denn auch noch am letzten December desselben Jahrs, für die Kunst wie für ihre Familie viel zu früh. Dr. Sch.

Malende Sinfonie, s. unter dem Art. Sinfonie — Simphonies à programmes.

Malerei (musikal.), s. Tonmalerei.

Malibran, auch unter dem Namen Malibran-Garcia bekannt, Maria Felicitas, war die Tochter des spanischen Tenoristen Manoel Garcia, der sich, für längere Zeit bei der dortigen großen Oper engagirt, im Jahre ihrer Geburt 1808 (nicht 1809) mit seiner Familie zu Paris befand. Liebe zu seinem Berufe, aber auch eine allerliebste, glockenreine Stimme, mit welcher sie in zartester Kindheit schon ihre Eltern ergötzte, bestimmten diesen, ihren Vater, auch sie für die Kunst zu erziehen, und, vielseitig und durchbildeter Musiker, fing er bald an, ihr einen regelmäßigen Gesangsunterricht zu ertheilen. Wie dem genialen Rossini jedoch, der ungeachtet seines entschiedenen Talents, der Sage nach, in seiner Jugend fast mit Gewalt zu Musikübungen gebracht werden mußte, erging es auch ihr; sie mochte weder singen noch spielen, machte auch bei aller Strenge des Vaters nur ganz geringe Fortschritte, und nicht einmal verzweifelte dieser fast an jedem, auch nur einigermaßen glücklichen Erfolge seiner Mühen. Hatte er es aber einmal begonnen das Werk, so wollte er es auch nicht so schnell wieder aufgeben, und setzte somit den Unterricht ununterbrochen fort, — zum Glück für das „ungelehrige Kind." Mit ihrem 13ten Jahre wachten urplötzlich alle ihre Geisteskräfte auf; eine Umwandlung geschah mit dem Mädchen nach ihrem Innern und Aeußern, so schnell und überraschend, daß sie den Eltern nicht ohne Grund Besorgniß einflößte; das Talent, das tief in ihrem Innern schlummerte, mußte eine gewaltige Aufregung erhalten haben, denn mit Riesenkraft trat es jetzt auf einmal hervor, Alles, was Kunst heißt, in sich verschlingend und mit solcher Pfeilschnelle das, was der Künstler Schule nennt, durchlaufend, daß der gewandte väterliche Lehrer selbst kaum ihr zu folgen vermochte. Uebrigens ist eine solch' späte und dann meistens urplötzlich eintretende Entfesselung eines großen Talents aus der harten physischen Einsargung, wie wir sein Verhülltseyn in die unergründbare Tiefe des menschlichen Geistes nennen möchten, keine seltene Erscheinung. Wir haben sie auch schon bei vielen anderen weltberühmten Künstlern und Gelehrten zu bewundern gehabt, — wie gesagt selbst bei Rossini. Allein merkwürdig ist dennoch, daß bei so harter und grausamer Behandlung, wie die Malibran sie in ihrer ersten Jugend von dem lehrenden Vater (wir können hier nicht sagen: väterlichen Lehrer) zu erdulden hatte, die höchste Kunst und die Liebe zu derselben zu so bewunderungswürdiger Vollkommenheit sich entfalten konnte, wie es bei unserer Sängerin, was wir nachher erfahren werden, wirklich der Fall gewesen ist. Sowohl vom empirischen als philosophischen Standpunkte der Pädagogik aus, dürfen wir es wahrlich ein Wunder nennen, und wir möchten Niemand in der Welt sorglos zu ähnlichem Verfahren rathen, denn auch das kräftigste Genie ist oft schon auf solche Weise, wenn nicht ganz unterdrückt, so doch im Erringen seines sichern Ziels bedeutend aufgehalten oder gestört worden. Gehen wir aber weiter in unsrer Geschichte. Die gewöhnliche Sage ist, daß der M. erstes Auftreten auf dem Theater zu Paris als Rosine im „Barbier" statt gefunden habe. Es ist das ein Irrthum. Noch während der Zeit ihrer Ausbildung hatte der Vater Garcia Paris verlassen und war nach London gezogen, und hier feierte sie als 14jähriges Mädchen in der

italienischen Oper und bei einem Musikfeste in York, wo sie in den heiligen Gesängen Händels und Haydn's eben so sehr zu bezaubern wußte als in der dramatischen Musik Mozarts und Rossinis, ihre ersten Triumphe. Daher kommt ja auch der jetzt nach ihrem Tode lange und lebhaft geführte Streit, welchem Lande sie mehr angehöre: England, Frankreich oder Spanien? — die Engländer nennen sie ihr, weil auf englischem Boden sie ihre erste Erziehung erhalten und Künstlerlaufbahn begonnen hat; der Franzose stützt sein Recht auf Geburt und Ehe (s. unten), und der Spanier auf Abkunft. In London erschien sie zum ersten Male auf der Bühne in „Crociato", und riß alle Welt hin, als sie als anmuthsvoller junger Ritter die Lieblingsarie „Il Giovinetto Cavalier" mit ihrer herrlichen Contraaltstimme vortrug, und den Gesang mit dem lebendigen und doch so mild bescheidenen Blicke ihrer schönen ausdrucksvollen Augen begleitete, die Niemand, der sie je gesehen, vergessen wird. Ihre Laufbahn europäischen Ruhmes, die so vielversprechend begonnen hatte, ward indeß auf kurze Zeit unterbrochen, indem ihr Vater eine italienische Oper in Amerika zu gründen beschloß. Mit einer sehr ungenügenden Gesellschaft kam er 1825 in New-York an. Das Unternehmen scheiterte; die meisten Mitglieder kehrten nach Europa zurück; doch Maria Garcia blieb, da ein Franzose, Namens Malibran, der für einen der reichsten Handelsherrn in New-York galt, ihr seine Hand antrug. Rücksicht auf die Lage ihres Vaters mag die junge blühende Sängerin mit bewogen haben, diesen Antrag eines in Jahren schon bedeutend vorgerückten Mannes anzunehmen. Kaum aber hatte sie die Bühne verlassen, so ward Malibran bankerott. Der Heirathsvertrag hatte ihr eine ansehnliche Summe ausgesetzt; allein sie verzichtete darauf, überließ sie den Gläubigern und betrat die Bühne wieder. Man wollte behaupten, M. habe seinen Fall vorausgesehen und darauf gerechnet, durch den Ertrag der Talente seiner Frau den Verlust zu ersetzen, den er im Handel erleiden mußte. Als aber die Gläubiger auch nach ihrem Gehalte die Hände ausstreckten, entstand häuslicher Zwist. Ohne gerichtlich geschieden zu seyn, trennte sie sich von ihrem Manne, und kehrte nach Europa zurück, wo sie zu Anfang des Jahres 1828 in Paris zuerst in Rossini's „Semiramis" auftrat. Rossini war es auch, der zuerst auf sie aufmerksam wurde, und ihre Stimme bewunderte, indem er sie vor jedem öffentlichen Auftreten in einer Abendgesellschaft der Mad. Merlin hörte (Decbr. 1827). Und gleich von diesem Abend an ward die damals 19jährige bildschöne Sängerin das Idol des Pariser Publikums. Selbst die Pasta mußte vor ihrem Ruhme zurücktreten und die zweite Stelle einnehmen. Die Superiorität der M. im Gesange ward allgemein anerkannt; nur dem Spiel der Pasta ward zugestanden, daß es unerreichbar sey in gewissen hochtragischen Momenten; dagegen ward die M. nie übertroffen in geistvoller, vielgewandter Originalität, in lebendigster Berührung aller Saiten des Gefühls, in jenen von den Engländern sogenannten tender strokes of art, die rasch und unwiderstehlich das Herz des Hörers treffen. Wundervoll war ihre Versatilität; daher ein englischer Kunstrichter sagt: „Pasta war eine Siddons, Malibran ein Garrick." Ein Italiener, der sie ebenfalls neben der Pasta und zugleich der Ronzi später in Mailand auf der Scala hörte, stellte einen ähnlichen Vergleich mit 3 berühmten Malern an, in folgenden Versen:

Michel, cui il pensier d'Angelo ammanta:
Marietta Malibran rapisce incanta.
Profondo il vero indaga il gran Leonardo:
Persuade la Pasta anche il piu tardo.

Correggio figlio di dolcezza e amore:
Ci commuove la Ronzi e tocca il cuore.

Es ist wahr, vor allen gleichzeitigen Sängerinnen hatte die M. den Vorzug; sie vereinte Eigenschaften in sich, die wir kaum einzeln bei Anderen in so vollkommnem Grade antreffen. Stimme — schön, stark, umfangreich mit Doppelregister; Aussprache vortrefflich; Gesang und Action oft überraschend herrlich. Allein mit der Pasta hätte man sie nach unserer Ansicht doch nicht vergleichen dürfen, wenn nicht jenes Gefühl beleidigt werden sollte, das die Natur selbst mit ihrer Brust genährt hat, und, bitter gestimmt, in der Anklage dieser gar leicht zur Verzweiflung ausartet. Als die M. in ihrer höchsten Blüthe stand, hatte die Pasta bereits den Berg überschritten und hielt sich gewissermaßen nur noch an ehrwürdigem Schnitzwerk fest, das der Wurm der Zeit noch von ihren früheren glänzenden Bildern verschont gelassen. Wie dem nun aber auch seyn mag: ohne Nebenbuhlerin (im Ganzen) herrschte die Malibran von jener Zeit an als Königin des Gesanges, der mit einer in der Geschichte fast beispiellosen Begeisterung gehuldigt wurde, sie mochte in Wien oder Paris, in Neapel oder London, in Mailand oder Venedig oder sonst wo erscheinen. In einer kleinen Stadt Toscana's, durch welche sie einstmals reiste, ging der Enthusiasmus der Bevölkerung so weit, daß man ihr die Pferde vom Wagen spannte und ihr so lange neue Pferde verweigerte, bis sie vom Wagen herab auf offener Straße eine kleine Cavatine gesungen. Der Jubel war gränzenlos, und die große und zugleich bescheidene Künstlerin ergötzte sich nicht wenig über dieses Intermezzo. In England war sie, auch durch ihren früheren Aufenthalt in New-York, so einheimisch geworden, daß sie in ihren beiden letzten Lebensjahren auf dem Drurylanetheater in englischer Sprache spielte und sang, und das Idiom Albions mit einer Eleganz aussprach, als wäre sie auf der Nebeninsel geboren, was den Engländern nicht wenig gefiel *). Aber nicht blos von diesen ward ihr fast jeder Ton mit Geld aufgewogen, in Paris bezog sie schon 1829 für die wenigen Monate der Opersaison einen Gehalt von 50,000 Frcs., und in Mailand engagirte sie der Herzog Visconti, Eigenthümer der Scala, auf 3 Stagioni mit einem jährlichen Gehalte von 70,000 Gulden, nebst freier Equipage, prächtiger Wohnung, freier Tafel und einem Benefiz. Sie machte von den ungeheuren Summen einen verschwenderischen, aber nur verschwenderisch-wohlthätigen Gebrauch. Ihren Gatten hatte sie, obschon sie nicht mit ihm lebte, aus dem Gefängniß u. den Krallen der Gläubiger befreit; ihre Verwandten und Freunde überschüttete sie mit Geschenken, so daß ihr Nichts übrig blieb, und der große Bankier Gabriel Delessert und andere Freunde ihr Vorstellungen machten und ihre Einnahme in Empfang nahmen, um sie zu hindern, Alles mit vollen Händen wieder wegzugeben. Auch still und verborgen übte sie ihre Wohlthaten. Nur ein Beispiel davon möge hier Platz finden. Ein Künstler saß in der Kingsbrach in London im Schuldgefängniß, ohne Hoffnung wieder frei zu werden, und seine brodlose Familie wieder unterstützen zu können. Da findet er eines Morgens 1200 Gulden unter seinem Kopfküssen. Der ihn besuchende Arzt hatte sie ihm untergesteckt, aber die Malibran war der Engel gewesen, der die fieberheilende Arzney gesendet hatte. Darum durfte denn auch nach ihrem Tode, den wir weiter unten melden, ein englisches Blatt mit Recht sagen: „die Klagen der Kunstwelt über den Verlust einer

*) Außer Englisch sprach sie auch Französisch, Italienisch und Deutsch sehr fertig; Letzteres jedoch am wenigsten

bewunderten und geliebten Sängerin werden, obwohl über Europa und Amerika tönend, schwach seyn im Vergleich mit der Tiefe des Schmerzes, womit Hunderte von armen Familien den Tod ihrer Wohlthäterin beweinen.“ Gleich sehr werden ihre übrigen weiblichen Tugenden gerühmt. Aufgewachsen im Glanz und Pomp der europäischen Hauptstädte, vergöttert überall, fühlte sie sich doch im häuslichen Leben am glücklichsten und verschmähte jede Ostentation. Mitten unter allen Verführungen blieb ihr Ruf rein und unbefleckt; selbst die Verläumdung wagte sich nicht an sie. Und doch war sie eine der liebenswürdigsten Frauen, fröhlich wie ein Kind, oft bis zur Ausgelassenheit lustig, eine kühne Reiterin, eine gleich kecke Schwimmerin, die manchmal auf ihren Seefahrten in leichter Matrosenkleidung über Bord in die Fluthen sprang. Zu Hause, im kleinen Kreise von Bekannten, wußte sie durch tausend Dinge zu unterhalten, machte in heiterster Laune Carricaturen von Bekannten, Knittelverse, Räthsel und ähnliche Scherze. Ihre Musikübungen fielen in die Morgenstunden von 5 oder 6 Uhr an, wo sie regelmäßig aufstand. Unter den merkenswerthen ihrer unzähligen kleinen und großen Anbeter war auch Lafayette, dieser liberale Marquis, galante Republikaner und Bürger zweier Welten, großer Verehrer des schönen Geschlechts und weiblichen Talente. Mehr als einmal sagte er der liebenswürdigen Sängerin, indem er ihr freundlich die Wange strich: „es bleibt dabei, Maria! Sie sind meine letzte Liebe.“ Wenn der artige Greis mit diesem Compliment die Macht der Gefeierten bezeichnen, wenn er der Anmuth eine Huldigung darbringen wollte, wo konnte er es mit größerem Rechte thun als bei diesem holden Geschöpfe, das eben so hoch begabt als Künstlerin als gut und edelgesinnt war! — Die strenge Tugend, die auch auf äußere Form hält, oder auch die selbst das Heiligste nicht schonende Tadelsucht, hat es ihr vorgeworfen, daß sie, noch ehe sie von ihrem ersten Gatten geschieden war, mit Beriot (s. d.) einige Jahre (1833—1835) reiste. Allein man bedenke die Umstände, die dabei obwalteten, und jede Härte des Vorwurfs wird weichen. In der ersten Ehe hatte die M. nicht glücklich gelebt; sie hatte nie geliebt; da sah sie Beriot in Paris, dem selbst Börne, sein heftigster Nebenbuhler, das liebenswürdigste Gesicht zuschreibt, das ihm je an einem Manne vorgekommen, auch bescheiden, geistreich und gemüthlich ihn nennt, — u. zum ersten Male faßte jene Leidenschaft in ihrer Brust Wurzel, die bei Frauen gewöhnlich heftiger noch und dauernder zu seyn pflegt als bei Männern. Auch wußte sie, daß ihre erste Trauung nicht mit den gehörigen Förmlichkeiten vor sich gegangen, und die Ehe daher wohl lösbar war; u. ferner war sie fest entschlossen, nie wieder zu ihrem ersten, ihr aufgedrungenen, Gatten zurückzukehren, ihres Lebens schönste Pflege findend in der Harmonie mit einer selbst kunstverwandten Seele. Warum sollte sie da, ein junges, für alles Schöne und Gute glühendes Weib, ihrem Herzen noch Gewalt anthun? Und wer kann ihr beweisen, daß sie vor ihrer neuen Verehelichung mit Beriot einen andern Umgang mit ihm führte, als den Sitte und Anstand ihr erlaubten? 1835 ward ihre erste Ehe gerichtlich für ungültig erklärt, u. Anfangs des Jahrs 1836 schloß sie die zweite in Paris in Gegenwart der ersten dort anwesenden Kunstheroen *).

---

*) Ist es übrigens wahr, was die Fama sagt, daß die M. kurz vor ihrem Tode der Mistreß Richardson in Manchester, in deren Hause sie wohnte, gestanden habe, daß sie schon seit sieben Jahren mit Beriot verheirathet gewesen sey, diese Verbindung aber erst seit zwei Jahren habe bekannt werden lassen können, so nehmen wir alles hier so eben Gesagte feierlichst zurück. Die Geschichte wird so bestimmt erzählt, daß man kaum Zweifel in ihre Wahrheit setzen kann. Auch

Im Frühjahre des Jahrs reiste das glückliche Ehepaar nach London. Zu dem Musikfeste, das im September in Manchester statt fand, hatte sie versprochen zu kommen. Sie ward unwohl, vielleicht in Folge eines Sturzes mit einem wilden Pferde, wobei ihr ein Blutgefäß verletzt worden seyn soll; indeß stets verbindlich und voll glühenden Eifers wollte sie Wort halten und sang wirklich bei dem Musikfeste. Die Folgen davon waren mehrfältige Ohnmachten und eine große Ermattung. Als sie zum letzten Male auftrat, konnte sie kaum noch ihre Parthie beendigen und fiel in den Coulissen ohne Besinnung nieder. Man mußte sie in ihre Wohnung tragen. Seit diesem Augenblicke schienen ihre Lebenskräfte von Stunde zu Stunde zu erlöschen. Der Arzt verordnete einen Aderlaß. Man erzählt, daß Lablache (s. d.), der gleichfalls in Manchester war, dieses Mittel widerrathen habe, zum großen Aergerniß des Manchester-Arztes, der Jedem männiglich zu beweisen bereit ist, daß er seine Patientin geheilt haben würde, wenn sie nicht gestorben wäre. Das geschah aber am 23. d. Mts., der Eine sagt an einem hinzugetretenen rapiden Nervenfieber, der Andere in Folge des schnellen Wechsels der allopathischen und homöopathischen Cur, welcher letzteren die M., ohne je daran gewöhnt zu seyn, unterworfen wurde. In Manchester selbst gingen sonderbare Gerüchte darüber, und einige Zeitungen gestehen selbst zu, daß Mad. Malibran (diesen Namen hatte sie nämlich auch nach ihrer zweiten Verheirathung fortwährend beibehalten) während ihrer ganzen Krankheit nicht einen einzigen Arzt von Bedeutung gehabt habe. Als man ihr zur Ader gelassen hatte, sagten einige Umstehende, welche hörten, daß es ihr besser gehe, vielleicht könne sie doch den Abend noch einmal singen. Da wendete sie sich, mit rasch aufflammendem Feuer im Auge, um und rief aus: „Glaubt ihr, ich sey einer eurer englischen Boxer und Raufbolde, daß ich Blut verlieren und dann wieder an's Werk gehen könne?“ — Aber warum dies Alles so ausführlich erzählen? Es betrifft das Hinsterben einer der edelsten Blumen des weiblichen Geschlechts, der größten Sängerin, wie nach späten Jahrhunderten kaum eine wieder erstehen wird, und so ist gewiß jedem Kunstfreunde interessant diese ärztliche Litaney, trocknet sie auch die Thränen nicht, die mit Recht über den Verlust von seinen Wangen rollen. Wer die Welt entzückt, hat auch ein Recht auf die dankbare Erinnerung dieser Welt. Fahren wir daher auch noch weiter fort. Beriot ging Tag und Nacht nicht von dem Krankenbette seiner Frau. Dennoch konnte er sich einen oder zwei Abende den Musikfesten, seiner Verpflichtung gemäß, nicht entziehen, und ängstlich war die M. gespannt, ob nicht die Anstrengung und Sorge ihn beim Spiele überwältigen und den Beifall des Publikums schmälern würden. Aber es war, als schwebte die Seele Maria M's über dem Zauberhauche seiner Töne, und es war ihr letztes freudiges Lächeln auf den bleichen Lippen, als sie bei seiner Heimkehr hörte, mit welchem Enthusiasmus ihn das Publikum aufgenommen hatte.*) Es war dies aber nicht

---

sollen zwei Kinder aus der Ehe entsprossen seyn. Das eine, ein Mädchen — heißt es — starb bald nach der Geburt; das andere, ein Knabe, lebt noch auf einem von Beriot und M. bei Brüssel erkauften Gute.

*) Englische Blätter tadeln mit Bitterkeit, daß Beriot seiner Gattin Leiche in fremden Händen ließ und ihr nicht einmal das letzte Geleite gab, da sie in ihren letzten Tagen doch nur auf ihn ihr liebevolles Auge gerichtet hatte. Beriot ging nämlich, sobald die M. die Augen geschlossen hatte, von Manchester weg nach Belgien, seiner Heimath, und wollte, wie er sagte, später wieder zurückkehren, um die irdischen Ueberreste seiner Frau auch dorthin abzuholen und in Laeken beerdigen zu lassen.

blos Liebe zu ihrem Gatten, sondern überhaupt eine volle Seele, ein fühlendes Gemüth, eine völlige Hingebung zur Kunst, die sich an dem freudigen Beifalle stärkt und von ihm lebt, und ein charakteristischer Zug ihres ganzen Lebens ist. Erhob sie der Beifall zum dritten Himmel, so brachte sie ein leiser Anhauch von Kälte im Publikum zu trostloser Trauer. Oft stand sie noch von Thränen benetzt in den Coulissen, wenn sie eben wieder auftreten mußte. Sie weinte, weil das Publikum sie nicht warm genug empfangen hatte. Mag sie nun in der Beziehung auch manche ihres Gleichen unter den Sängerinnen aller Zeit gefunden haben, so unterschied sie sich von der großen Masse dieser doch namentlich durch ein meisterhaftes, gefühlvolles Spiel. Sie würde als tragisches Talent geglänzt haben, hätte ihr der Zauber des Gesanges auch nicht mehr zu Gebot gestanden. Alle Charaktere, ernst oder leicht, tragisch oder schäkernd, wurden von ihr mit der nämlichen Sicherheit übernommen und consequent durchgeführt, und Semiramis wie Rosine, Anna wie Zerline, Aschenbrödel wie Desdemona, haben sie mit gleichverdienten Kränzen schmücken sehen. In der That, sie war eine große Erscheinung, wie sie die Natur nur selten schafft. Lächelnd standen die Götter an ihrer Wiege. und gaben ihr Schönheit, Anmuth, Geist, die Macht der Stimme, Talent der Darstellung und in deren Gefolge auch Reichthum und Ruhm. Ist irgend eine Meisterin neuerer Zeit ihr in irgend Etwas gleich gekommen, so ist es allenfalls die Schröder-Devrient im tragischen Spiele, doch auch nur durch imposante Erscheinung und wirklich tragische Tiefe. Von der Sontag ist sie da wie im Gesange nie erreicht. Diese buhlte mit ihr im Naiven und Sentimentalen um den Kranz, aber vergeblich. Ihre Stimme war viel voller und, besonders zur Tiefe hin, weit umfangreicher, und ihr Vortrag viel großartiger und begeisterter. Ueberhaupt hatte ihr Gesang in Wahrheit etwas Herzergreifendes, voll Wohllaut, Schmelz, voll Zauber in allen Corden. Zu Vergleichungen damit konnten nur die Erinnerungen auffordern, die die berühmte Fodor hie u. da zurückgelassen hatte. Wo sie sang oder spielte, beseelte sie um sich Orchester, Director, Sänger und Sängerinnen: Alles erwärmte sich unwillkührlich an der Gluth ihrer Begeisterung, und trat gleichsam aus sich selbst heraus. So waltete sie schon in den Proben, sang den Mitwirkenden Passagen vor, zeigte ihnen Actionen, eiferte sie zum Zusammenspiele an, und schaffte so ein Ganzes, dessen erleuchtender Mittelpunkt sie dennoch blieb. Vollendet, unerreicht und unerreichbar war sie in der Technik des Gesanges. Alle Meister der verschiedenen Schulen: Mozart und Cimarosa, Boieldieu und Rossini, Cherubini und Bellini, wußte sie zu erfassen und in ihren charakteristischen Eigenheiten lebendig wieder zu geben. Und wie schön war diese Frau! Wie ausdrucksvoll das edle Antlitz; das Auge gluthstrahlend und doch schmachtend, wehmüthig im Schmerze; das Haar nachtdunkel, stets einfach gescheitelt, jeder Situation, jedem Character, der Königin wie dem Landmädchen, angepaßt; die Gestalt mittelgroß; im reinsten Ebenmaaße und schönsten Verhältnisse die Formen; die Haltung immer edel! — Es sind mehrere Porträts von ihr im Umlauf, allein nur Grevedon's Zeichnung ist dem Totalcharakter nahe gekommen. Wie dieser beschaffen, haben wir schon oben angedeutet, und wir durften es, da eine vernünftige Sittigung die lächerlichen Schranken zwischen Kunst und Gesellschaft längst aufgehoben hat. Doch sey uns erlaubt, hier noch einen Zug ihrer Großmuth u. zarten Art zu helfen, zu erwähnen. Wo ein reisender, Concert gebender Künstler, zumal wenn er in Noth war, sie um ihre Unterstützung bat, durfte er sicher und dreist auf ihre Zusage rechnen. So hatte sie auch eines Tags in Paris

einer Schauspielerin versprochen, in dem Concerte zu singen, das jener die Mittel zu ihrer Abreise nach England verschaffen sollte. Gegen ihre Gewohnheit kam sie spät; allein sie entschuldigte sich bei der Concertgeberin damit, daß sie zuvor bei dem Herzog von Orleans habe singen müssen, und um ihr auf doppeltem Wege nützlich zu seyn, die Einladung angenommen habe, ließ dann eine Börse mit „dort empfangenen" 100 Thalern in die Hand der Verwunderten fallen, und trat dann auf, und sang die versprochene Parthie. Wie viele Sängerinnen sind, von denen wir Gleiches rühmen könnten? — „Schwer will das Herz sich überzeugen — sagt ein Londoner Blatt — daß so Göttliches für immer dahin seyn solle. Im höchsten Glanze ihres Lebens (sie war noch nicht 28 Jahre alt) ist sie von uns gewichen, als wäre das Schöne nur bestimmt, dahin zu schwinden, gerade wenn es am schönsten ist." Damit endigen denn auch wir gern unsere Betrachtung; indeß müssen wir noch erwähnen, daß sie, von rein musikalischer Seite betrachtet, nicht blos Sängerin, sondern überhaupt eine auch streng musikalisch durchbildete Künstlerin war; und im Besitz selbst gründlicher theoretischer Kenntnisse, die ihr — wie Andere sagen — „des Vaters geißelnde Ruthe schon in frühester Jugend beigebracht hatte", hat sie mehrere kleine Gesangsstücke componirt, die vielen Beifall gefunden haben, und von denen auch einige gedruckt worden sind. Dr. Sch.

Maltere, s. Vanmaltere.

Malzat, Johann Michael (nicht Ignatius, wie Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexicon ihn nennt), geboren zu Wien um 1730, und gestorben zu Botzen in Tyrol 1791, war Virtuos auf der Hoboe und dem englischen Horne. Den ersten Unterricht in der Musik erhielt er von seinem Vater, der als Kaiserl. Cammermusikus in Wien lebte und auch fertig Hoboe blies. Dessen Schule entwachsen kam er in die Dienste des Fürstbischofs von Salzburg, und einige Jahre später ging er auf Reisen, die ihn ziemlich durch ganz Europa führten und ihm so einen ausgebreiteten Ruf verschafften. Nach Beendigung derselben ließ er sich in Botzen in Tyrol als Musiklehrer nieder, und beschloß auch als solcher sein vielbewegtes Leben. Die Compositionen, welche er für seine Instrumente geschrieben hat, und die in 3 concertirenden Sinfonien, 4 Concerten, 1 Septett, 3 Sextetten, 4 Quintetten, 11 Quartetten und 2 Doppelconcerten für Hoboe und Fagott bestehen, sind zwar mehrentheils bei ihrer Aufführung mit Beifall aufgenommen worden, dennoch aber durchgängig Manuscript geblieben. Auch für den Fagott hat er 2 Concerte geschrieben und 1 für das Violoncell.

Mälzel, Johann Nepomuk (nicht Leonhard), der Erfinder des weit verbreiteten Metronoms, ist K. K. Oesterreichischer musikal. Hofkammermaschinist zu Wien, wurde aber geboren zu Regensburg am 15ten August 1772. Sein Vater war Mechaniker und Orgelbauer daselbst, und hielt ihn frühzeitig zu seinen Geschäften an, damit er bald einen tüchtigen Gehülfen an ihm haben würde. Daneben mußte er Clavierspielen lernen, und machte herrliche Fortschritte darin, so daß er in seinem 14ten Jahre schon für einen der fertigsten Clavierspieler in Regensburg galt, und in den Jahren 1788 bis 1792 selbst auch Unterricht in seiner Kunst gab. Indeß blieb die Mechanik sein Hauptfach, und um sich weiter darin zu vervollkommnen, ging er 1792 nach Wien, und später auch nach London und Paris. Bei den herrlichen musikalischen Talenten, womit die Natur ihn ausgestattet hatte, nahm auch seine Thätigkeit in der Mechanik, so weit sie, bei der Masse seiner eigentlichen Berufs- und Dienstgeschäfte, ein reiner Ausfluß seines

forschenden und schaffenden Geistes seyn konnte, vornehmlich eine musikalische Richtung. Er erfand das Panharmonikon, ein Automat oder vielmehr ein wirklich musikalisches Instrument, das ziemlich ein vollständiges Orchester mit Pauken und Trompeten, Trommel und Triangel nachahmt, indem es durch Walzen und Blasebälge die darin angebrachten wirklichen Instrumente in Bewegung setzt. Voran steht ein martialischer Trompeter, der den österreichischen Kürassiermarsch bläst. Ueberhaupt sind hinsichtlich der Kraft und Bestimmtheit der Intonirung die Blasinstrumente am meisten dabei gelungen, wie es denn auch bei dem vorhandenen Mechanismus wohl nicht anders seyn konnte. Dieser ist dem der Mechaniker Kaufmann in Dresden (bei ihrem Trompeter) sehr ähnlich. 1807 zeigte Mälzel das Instrument zum ersten Male in Paris. Es ward allgemein bewundert, und er verkaufte es für 15000 Rthlr. 1808 hatte er schon ein zweites derartiges Instrument fertig, einen wirklichen Automaten, Trompeter, der dem von den Herren Kaufmann hinsichtlich der Vollkommenheit der verschiedenen Ton-Modificationen zwar nicht gleich kommt, aber doch sehr ähnlich ist. Nach Wien zurückgekehrt erhielt er die oben bezeichnete Stelle eines Hof-Maschinisten; beschäftigte sich zunächst mit Verfertigung mehrerer Exemplare der beiden so eben genannten, der Bewunderung, welche ihnen auch dort zu Theil ward, in der That würdigen Instrumente, u. ging dann damit wiederum auf Reisen durch Deutschland, England, Frankreich u. s. w. Hatte er sich nun auch dadurch schon einen bedeutenden Namen in der musikalischen Welt sowohl insbesondere als überhaupt bei Jedem, der sich für Kunst interessirt, erworben, so erreichte dort sein Ruf jedoch erst den höchsten Grad mit der Erfindung des weltbekannten und wahrlich sehr nützlichen u. alle ähnlichen Maschinen und Vorrichtungen weit übertreffenden Metronoms, den wir bereits unter dem Art. Chronometer näher beschrieben haben. Im Jahre 1815 trat er zuerst damit hervor, u. der ans Unglaubliche gränzende allgemeine Beifall, den die Maschine bei Allen, die Musik treiben, fand, veranlaßte ihn, 1816 eine förmliche Fabrik zur Verfertigung dieses Metronoms anzulegen. Schon früher hatte er einige Versuche mit Verbesserung des Stöckel'schen Tactmessers gemacht, die aber — wenn auch nicht gerade mißlangen, doch auch nicht viel besser ausfielen als das Original selbst. In der Wiener musikalischen Ztg. 1817 Stück 5 ff. und in der Leipziger musikal. Ztg. 1817 pag. 417 ff. steht ein ausführlicher Bericht darüber, dort von Kandler. In diesem Jahre nämlich kehrte M. mit seiner neuen Maschine nach Wien zurück, von wo aus dann sein Fabrikat über das ganze nördliche und östliche, wie von London aus über das ganze westliche und südliche Europa verbreitend. Ja selbst bis nach Amerika gehen seine Sendungen, und vor einigen Jahren machte er selbst eine Reise dahin, auf welcher er auch seine oben erwähnten Instrumente und — was wir nebenbei bemerken — die Kempelen'sche Schachmaschine mitnahm, mit deren Verbesserung er umging. Die Reise, welche wiederum über London und durch Frankreich ging, brachte ihm keinen geringen Gewinn, auch mittelst Verkaufs seines Metronoms, den er immer ziemlich hoch im Preise hielt. Deswegen hat denn derselbe auch, um der guten Sache zu nützen, manche vereinfachte Nachahmungen gefunden, die aber meistens als bei Weitem nicht ausreichende, auch unzweckdienliche Surrogate erscheinen. Man hat das Räderwerk weggelassen und statt dessen unten der Pendel nur einen Schwerpunkt gegeben. Solche vereinfachte Mälzel'sche Metronome kauft man jetzt für 2 bis höchstens 3 Rthlr. (3 bis 4 fl. rhein.) das Stück. Die besseren darunter werden noch in Leipzig bei Breitkopf und Härtel verfertigt; schlechtere und

wegen der Ungleichmäßigkeit ihres Pendelschlags fast ganz unbrauchbare liefern einige Mechaniker in Berlin und Stuttgart. SW.

Manara, Francesco, allen Nachrichten nach, welche wir noch von ihm besitzen, einer der vortrefflichsten und fleißigsten italienischen Kirchencomponisten des 16ten Jahrhunderts, in dessen 2= und 3tem Decennium er besonders blühete, stand in Diensten des Herzogs zu Ferrara und starb in hohem Alter. Von seinen Compositionen befinden sich auf der Münchner Bibliothek noch 4stimmige Madrigalen, die 1555 zu Venedig gedruckt wurden.

Mancando (ital.) — abnehmend; dasselbe was Diminuendo (s. d.). Abgekürzt schreibt man manc., niemals man., was auch mano und noch Anderes bedeuten könnte. a.

Manchicourt, Pierre de, der zu den vorzüglichsten Tonsetzern des 16ten Jahrhunderts gezählt wird, ward zu Bethune in Artois geboren, und blühete besonders um 1550, in welcher Zeit er als Musikdirector an der Cathedralkirche zu Dornick angestellt war. Er fällt somit in die an Tonsetzern in ziemlich allen Ländern reiche Periode Willaerts. Pierre Haignant in Paris druckte ganze Sammlungen von seinen Werken. Aber auch einzelne Stücke kamen von ihm heraus, und wurden von Anderen in die Sammlungen classischer Tonwerke seiner Zeit aufgenommen. Burney beschreibt seine Manier zu componiren dry und clumsy. Auf der Münchner Bibliothek liegt noch ein Heft geistlicher Gesänge von ihm, die 1539 zu Paris in 4. erschienen sind.

Mancini, 1) Curzio, ein zu seiner Zeit sehr geachteter Tonsetzer, war 1589 Capellmeister an der liberianischen Hauptkirche zu Rom; entsagte aber dieser Stelle im Jahre 1591, und kam in derselben Eigenschaft im Jahre 1607 an die lateranensische Hauptkirche, in deren Archive denn auch noch mehrere, uns indeß unbekannte Werke von ihm aufbewahrt werden. Seine übrige Geschichte liegt ganz im Dunkel. — 2) Francesco M., ein Neapolitanischer Componist aus der Epoche Leo und Durante, lebte um 1700 zu Rom, und setzte bis 1731, wo er als ein sehr alter Mann starb, noch manche Oper und manches Intermezzo, woran sich das musikalische Publikum seiner Zeit in Italien und auch England nicht satt hören konnte. Gleichwohl können jetzt von allen seinen Werken nur noch angeführt werden: „l'Amor divino trionfante nella morte di Arristo“ und „Hydaspes“, welche beide in den Jahren 1700 und 1710 aufgeführt wurden, erstere, gleichsam ein geistliches Drama, in Rom, letztere, und ganz italienisch, in London; ferner „Il Cavaliere Bretone“ (1731), und die Cantaten: „Udite alme dolenti“ (für Sopran und Clavier), und „Astri per me fieri“ (für Alt und Clavier). Diese befanden sich noch in der Breitkopf=Härtel'schen Manuscripten=Sammlung zu Leipzig. Auch auf der Fürstl. Bibliothek zu Sondershausen sollen noch einige (4) Cantaten von ihm vorhanden seyn; doch sind uns diese nicht bekannt. — 3) Giovanni Battista M., geboren zu Bologna 1714, kam um 1730 als Sänger aus der Schule des berühmten Bernacchi, wurde darauf 1757, nachdem er mehrere Reisen durch Italien und Deutschland gemacht hatte, die ihm einen bedeutenden Ruf verschafften, zu Wien von der Kaiserin zum Singmeister der Erzherzoginnen angenommen, deren er 8 zu unterrichten hatte, worunter auch die Prinzessin von Parma und die Erzherzogin Elisabeth, die sich nachmals so sehr durch gefühlvollen Vortrag und praktische Fertigkeit im Gesange auszeichneten. Hier in Wien gab er nun auch 1774 das in 4. gedruckte bekannte Werk

heraus: „Pensieri e riflessioni pratiche sopra il Canto figurato", welches nachher auch von A. Desaugiers ins Französische übersetzt wurde und 1776 zu Paris erschien unter dem Titel „l'art du chant figuré", und 1796 noch einmal unter dem Titel „Reflexions pratiques sur le chant figuré". Im ersten Jahrgange des Cramer'schen Magazins pag. 494 ff. findet man einige weitere Nachrichten davon, und Hiller hat in der Vorrede zu seiner Anweisung zum musikal. zierlichen Gesange sogar einen kurzen Auszug daraus, historischer Tendenz, mitgetheilt. Von dieses M., der am 4ten Januar 1800 zu Wien starb, praktischen Werken ist blos ein 8stimmiges Magnificat im Manuscript bekannt. tt.

Mancinus, Thomas, eines Meklenburgischen Capellmeisters Sohn, geboren 1550, war in seinen letzten Lebensjahren, d. h. von ohngefähr 1590 bis 1610, Bischöfl. Halberstädtischer und Fürstl. Braunschweigischer Capellmeister. 1588 erschienen unter Anderem von ihm: „Newe lustige und höffliche weltliche Lieder mit 4 und 5 Stimmen" (Helmstädt). Vor diesen nennt er sich blos Braunschweigischer Capellmeister, und ist auf dem Titelblatte in Holzschnitt abgebildet. 1591 kam heraus: „Hochzeitlied von 5 Stimmen, Georgio Burchardo von der Lippen ꝛc. zu Ehren" (Helmstädt). 1596 war er auch unter den Examinatoren der berühmten großen Gröningenschen Orgel, und zwar der 50ste. Sein Todesjahr findet sich nirgends ganz gewiß angegeben.

Manderscheidt, Nicolaus, einst berühmter Orgelbauer, lebte zu Nürnberg, war aber zu Trier am 2ten April 1580 geboren. 1657 bauete er zu Nürnberg, als dasiger „Raths-Orgelmacher", die zweite Orgel in der Sebalderkirche. Schon vorher, 1654, war er von Walch, mit einer Orgelpfeife in der Hand, in Kupfer gestochen worden. Er starb an seinem Geburtstage, am 2ten April 1662.

Mandoline, ein in Italien, auch jetzt noch, besonders gebräuchliches und beliebtes lautenartiges Instrument, das Koch in seinem musikal. Lexicon mit noch Anderen mit Mandora, aber irrig, als gleich anführt. Beide Instrumente sind sich zwar, wie im Grunde alle lautenartigen (s. Laute) Instrumente, sehr ähnlich, doch aber noch verschieden von einander, wie aus ihrer hier folgenden Beschreibung deutlich hervorgeht. Der hauptsächlichste Unterschied besteht in der Zahl der Saiten und in deren Stimmung. Form und Gestalt der Mandoline sind ganz die der Laute: sie besteht nämlich aus einem muschelförmigen, von schmalen, zusammengeleimten und gebogenen Holzspähnen gebildeten Bauche, über welchem ein Resonanzboden von Tannenholz liegt, auf dem das Griffbrett, welches, wie bei der Guitarre, auf den Hals geleimt und mit Bunden versehen ist, noch etwas hinab reicht, jedoch nicht ganz bis zum Schallloche, das sich in der Mitte des Resonanzbodens befindet. Oben am Halse ist ein verschieden, bald so bald so, geformter und gewöhnlich mit allerhand Schnitzwerk verzierter Kopf, in welchem, wie bei den Geigen und Guitarren, die Wirbel stecken, mittelst welcher die Saiten gestimmt werden, die unten auf dem Bauche an einem sog. Sattel oder Saitenhalter befestigt sind. Hinsichtlich der Zahl der Saiten nun und ihrer Stimmung unterscheidet man gewöhnlich die Neapolitanische und die Mailändische Mandoline. Die erste hat meistens 4 doppelchörige Saiten, die in gg, eingestr. dd, aa und 2gestr. ee gestimmt sind. Das 2gestr. e besteht aus 2 schwachen Darmsaiten (sog. Quinten); das a aus 2 Stahlsaiten (Nr. 7); das d aus 2 Messingsaiten, deren jede aus 2 schwachen zusammengedreht ist, und das g aus

Darmsaiten mit Silberdraht übersponnen. Die Mailändische aber hat 5 Doppelchöre, die in gg (beide übersponnen), eingestr. cc, aa, 2gestr. dd und ee gestimmt sind. Uebrigens hat man auch Mandolinen, die blos einchörig bezogen sind. Gespielt werden sie alle mit einem Plectrum und einem Finger der rechten Hand. Dieserhalb wird auch das Plectrum, das meistens aus einem breit geschnittenen und sehr geglätteten Stücke harten Holzes oder auch aus einem harten Federkiele besteht, gewöhnlich nicht wie bei der Zither zwischen dem Daumen und Zeigefinger, sondern zwischen diesem und dem mittelsten Finger gehalten. Man benützt das Instrument vornehmlich zum Accompagnement des Gesanges; und die Art seines Spiels geht unter Anderm aus dem Ständchen in der Oper „Don Juan" von Mozart hervor, wo es höchst charakteristisch benutzt ist. Uebrigens werden von den Virtuosen darauf, deren es indeß nicht viele giebt noch gegeben hat, auch reine Instrumentalstücke vorgetragen. Einer der größten Virtuosen, wenn nicht der größte unter denen, die je existirt haben oder noch existiren, ist unstreitig der jetzt schon sehr bejahrte Vimercati aus Mailand, der noch 1834 eine Reise durch Deutschland machte. Es ist unglaublich, was dieser Mann auf dem dürftigen Instrumente hervorbringt. Man darf ihn mit Recht den Paganini unter den Mandolinenspielern nennen. Da die gewöhnliche (Neapolitanische) M. ganz die Stimmung der Violine hat, so bedient man sich gewöhnlich da, wo kein Mandolinenspieler vorhanden ist und in den Opern doch dergl. Accompagnements vorkommen, zur Ausführung dieser der Violine, indem man die Noten pizzicato spielt und die Violine an sich hält, wie die Mandoline. In Deutschland, das so sehr arm an Mandolinenspielern ist, muß es meistens so geschehen. Auch hat man nicht einmal ein Lehrbuch des Mandolinenspiels in deutscher Sprache; das bei uns bekannteste ist das von Fouchetti, das auch in franz. Sprache erschien unter dem Titel: Methode pour apprendre facilement à jouer de la Mandoline à 4 et à 6 Cordes (Paris 1770). Im Italienischen heißt die Mandoline Mandola, aber auch Mandora, und daher kommt wohl jene Verwechselung oder vielmehr Gleichstellung; allein die

Mandora, die in der äußern Form und Gestalt, Spielart ꝛc. der vorhergehenden Mandoline allerdings ganz gleich, also eine kleine Art Laute ist, wird weit mehr als die Mandoline wirklich lautenartig hinsichtlich der Ton- und Notennamen ꝛc. behandelt, hat auch 8 Saitenchöre und die Quinte einchörig. Den obersten 3 Saiten nach ist die Stimmung E-Moll. Die ersten und tiefsten 4 Saiten werden in die jedesmalige Tonart gestimmt, aus welcher das Stück geht, also ganz wie bei der Laute (s. d.). Die offenen Saiten heißen alle in der Tabulatur a, und die gegriffenen Töne erst bekommen verschiedene Namen: b, c, d, e, f, g, h und nun wirklich alphabetisch weiter i, k, l, m, n, o. Jetzt ist das Instrument ganz außer Gebrauch, und nur hie und da noch findet man ein Exemplar. ††.

Manburchen, nicht vielleicht eine kleine Mandore, wie sich aus dem Worte und seiner Endung vermuthen ließe, sondern eine kleine Pandure. S. Pandurino.

Manelli, Francesco, der Componist der ersten wirklichen Oper, welche in Venedig aufgeführt wurde, war aus Tivoli gebürtig. Jene Oper hieß l'Andromeda und erschien 1637. Im nächsten Jahre setzte er ein ähnliches Werk „la Maga fulminata." Zu der Aufführung hatte der Dichter des Textes, Benedetto Ferrari, auf seine Kosten die vorzüglichsten Virtuosen aus ganz Italien zusammen kommen lassen. Besonders bei der

zweiten war auf äußeren Glanz Alles verwendet, und doch sollen die Kosten nicht über 2000 Thlr. betragen haben. Daß mehr als diese sogleich wieder eingenommen wurde, läßt sich denken, da die neue Art musikal. Schauspiels solches Aufsehn machte, daß man besondere Opernhäuser erbauete, unter denen das zu St. Cassio am ersten fertig wurde. Auch M. fuhr natürlich fort, solche musikalische Schauspiele oder Opern zu schreiben, von denen einige auch in anderen Städten zur Aufführung kamen. Man macht noch folgende namhaft: „Temistocle“ (1636), „Alcale“ (1642), „Ercole nell' Erimento“ (zu Piacenza 1636), „il Ratto d'Europa“ (1653) und „i Sei Gigli“ (zu Ferrara 1666). In diese Zeit, in die 60er Jahre des 17ten Jahrhunderts, scheint auch sein Todesjahr zu fallen.

Manelli, Pietro, komischer Sänger des vorigen Jahrhunderts, trug besonders viel zu der Revolution bei, welche gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts mit der alten französischen Musik zu Paris vorging, indem er zuerst die Franzosen für die neuere ital. Musik empfänglich machte. Um 1750 nämlich stand er als erster Sänger an der Spitze einer Gesellschaft von Sängern italienischer Intermezzo's, die in Italien, Deutschland und Frankreich reiste. Er kam nach Paris, debutirte dort mit Pergolesi's „La serva padrona“, und sein vorzügliches komisches Talent zog unaufhörlich das Publikum in seine Vorstellungen, und erwarb ihm einen solchen Anhang, daß gleichsam eine Art von Bürgerkrieg daraus entstand. Es bildeten sich bald Gegenpartheien, die die alte franz. Musik gegen die neuere in Schutz nahmen, und es entstanden Buffonisten und Antibuffonisten, unter welchen die Fähigen dann auch in Schriften den Streit lebhaft und lange fortsetzten. Das meiste Aufsehn machten in solcher Weise Rousseau und Grimm, jener mit seinem Briefe, dieser mit seinem „Propheten.“ Auf wessen Seite nun aber auch das Recht gewesen seyn mag: das Verdienst kann Niemand M. absprechen, daß er der großen Reformation, welche Gluck nach Lully mit der französischen Oper vornahm, in seiner Art vielleicht eben so kräftig als dieser vorgearbeitet hat, da Gluck sicher nicht so bald und entscheidend durchgegriffen haben würde, wenn ihm nicht Manelli schon so viele Freunde der ital. Musik zugeführt hätte. Es ist zu bedauern, daß man über die weiteren Lebensverhältnisse dieses demnach hochverdienstlichen Mannes keine genaueren Nachrichten aufbehalten hat. 17.

Manes oder Manichäus, s. Laute (den Zusatz der Red. zu diesem Art.)

Manfredini, Vincenzo, in der Composition Schüler von Perti und Fioroni in Mailand, war aus Bologna gebürtig, und kam 1755 mit mehreren italienischen Tonkünstlern nach Petersburg, wo er bald als Capellmeister des Großfürsten angestellt wurde, als welcher er sowohl alle Cammer= als Kirchencompositionen und von 1758 an auch die jährlichen Opern zu besorgen hatte. So setzte er die Opern: „Alessandro nell' Indie“, „Semiramide“ und „Olimpiade“ von Metastasio. Diese ward zum ersten Male 1762 zu Moskau bei den Krönungsfeierlichkeiten der Kaiserin Elisabeth aufgeführt, und erhielt glänzenden Beifall. Die 6 Arien und das eine Duett, welche aus eben dieser Oper 1765 zu Nürnberg gedruckt wurden, sind übrigens das Einzige, was wir noch von allen jenen 3 Opern besitzen. Als Galuppi 1765 als Obercapellmeister nach Petersburg kam, übernahm M. die Composition der Ballette zu dessen Opern, und den Clavierunterricht des Großfürsten. Vielleicht ist auch darin die Ursache zu suchen, daß er sich von der dramatischen Composition jetzt ganz zurückzog. Das Nächste, was von ihm erschien, waren 6 Claviersonaten, die zwar, von ächt künst=

lerischer Seite betrachtet, keinen großen Werth haben, indeß durch Dedication an die Kaiserin (1766) ihm eine Summe von 1000 Rubeln einbrachten. Sie wurden in Petersburg gedruckt. Einige Violinsolo's, die er componirte, blieben Manuscript. 1769 kehrte er mit einem in Rußland erworbenen ansehnlichen Vermögen in sein Vaterland zurück, und that von dieser Zeit an im Ganzen wenig mehr für die Kunst. 1775 gab er in Venedig eine Compositionslehre heraus, unter dem Titel: „Regole armoniche o sieno Precetti ragionati per apprendere i Principi della Musica, il portamento della mano, e l'Accompagnamento del Basso sopra gli Stromenti da Tasto, come l'organo, il Cembalo" etc. — also eigentlich nur ein kleines Handbuch zum Unterrichte in der Composition, das übrigens sich keiner großen Theilnahme zu erfreuen gehabt zu haben scheint. Es war das Werk dem Großfürsten Paul Petrowitz dedicirt. M's Wohnort war jetzt Bolonga, und noch 1787 war er einer der Compilatoren des dort damals erscheinenden Giornale enciclopedico. Sein Todesjahr findet sich nirgends bestimmt angegeben. Jedenfalls aber fällt es noch in die Zeit vor 1796. 10.

Mangold, Wilhelm, Großherzoglicher Hofcapellmeister in Darmstadt, als Componist von mehreren kleinen gefälligen Sachen bekannt, wie z. B. der 4stimmigen Cantate „Cäcilia", die häuslichen Zirkeln katholischer Länder gewiß eine willkommene Gabe gewesen seyn wird, als sie 1828 bei Schott in Mainz erschien, und dem Potpurri für Violon und Violoncelle, das 1831 eben daselbst gedruckt wurde; ist jetzt (1836) ein Mann noch in den besten Jahren, und wenn auch weniger berühmt in der musikal. Welt, doch von schätzenswerthem, besonders praktischem Talente. Noch im vorigen Jahre machte er eine Reise durch Süddeutschland, auf der er seinem Namen als Virtuos eine bedeutendere, größere Geltung zu verschaffen gedachte; mehrere mißliche Umstände jedoch, zu denen wir namentlich das zufällige Zusammentreffen mit eben aus Frankreich angelangten großen und bereits allgemein bewunderten Künstlern rechnen, scheinen ein vollkommnes Erreichen seines Zwecks dabei gehindert zu haben. Ueber seine Lebensgeschichte konnten wir bis jetzt keine vollgenügende bestimmte Nachrichten erhalten (die Redaction wird nicht verfehlen, dieselbe im Nachtrage zu liefern). Von seinen Tonwerken mögen im Ganzen jetzt gegen 15 gedruckt worden seyn: verschiedener Art und verschiedenen Inhalts, sowohl für Vocal= als bloße Instrumentalmusik; alle aber in gefälligem, leichtem Style gehalten, wie er besonders Dilettanten zugänglich ist.

Manier. Abgeleitet wird dieses Wort von dem lat. manus — die Hand. Demnach sollte es nun eigentlich nur die Art und Weise der Handführung bedeuten. Da aber die Hand eins der wichtigsten Glieder unsers Körpers ist, welches fast an allen Bewegungen desselben Theil nimmt, so versteht man unter Manier im Allgemeinen auch das Benehmen eines Menschen überhaupt. Und in dem Sinne, dessen Weite natürlich die verschiedensten Modificationen zuläßt, kommt das Wort nun auch in mehrfacher Beziehung in der Musik vor. Zunächst versteht man darunter, also I: gewisse größere oder kleinere Verzierungen einfach melodischer Hauptnoten. Diese Verzierungen zerfallen in 2 Hauptclassen: wesentliche und unwesentliche. Betrachten wir jede Classe besonders, d. h. so weit es die Tendenz dieses allgemeinen Artikels zuläßt, denn die Erklärung der einzelnen Manieren selbst, wie wir sie nachgehends namhaft machen, gehört — was wir gleich zum Voraus hier bemerken — in ihre speciellen Artikel. — A. Die wesentlichen Manieren nun, das sind diejenigen, welche vom Componisten selbst meistens

vorgeschrieben werden, theilt man wieder ein in einfache und zusammengesetzte. — 1) Die einfachen M. können seyn: a. solche, die in den Tonstücken selbst durch kleine Noten, oder b. solche, die durch Zeichen vorgeschrieben werden. Jene sind z. B. der Vor- und Nachschlag, Doppelvorschlag oder Anschlag, Schleifer u. Schneller; diese der Triller in allen seinen verschiedenen Arten (mit und ohne Nachschlag, mit dem Zusatze von unten oder oben, Pralltriller rc.), Mordent, Zusammenschlag, Battement und Doppelschlag. — 2) zusammengesetzte M., welche ebenfalls theils durch Noten, theils durch Zeichen angedeutet werden können, sind: der geschnellte und prallende Doppelschlag, die Bebung oder das Tremolo, Arpeggio, der Zurückschlag u. s. w. — Bei alle diesen Manieren kommt es vorzüglich auf die richtige Ausführung an. Diese muß ein Hauptaugenmerk sowohl des Spielers als des Sängers seyn. Wie gesagt beschreiben wir dieselbe, so gut es mit Worten und mitzutheilende Beispiele geschehen kann, in den besonderen Artikeln der einzelnen M.; hier nur noch ein Paar Worte über das, was alle diese sog. wesentlichen M. in solcher Beziehung unter sich gemein haben. Man sey nie verschwenderisch damit, am wenigsten aber in Tonstücken, die den Charakter der Traurigkeit, des Schmerzes, der Schwermuth, des Ernstes, der Unschuld, Sanftmuth, Zufriedenheit rc. haben, denn oft wird in solchem Falle durch eine einzige zur Unzeit angebrachte Manier die ganze beabsichtigte Wirkung verfehlt. Eben deshalb wähle man denn auch ferner immer nur solche Manieren, die dem Charakter des Stücks angemessen sind. In einem Largo z. B. müssen viele Triller, Mordenten, Schneller u. dergl. zweckwidrig und daher lächerlich erscheinen, während ein punktirter Anschlag, Schleifer, Vorschlag und der Art Manieren oft von herrlichster Wirkung seyn können. In Ansehung der geschwinderen oder langsameren Ausführung der Manieren muß man sich ebenfalls immer, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, nach dem Charakter und vorzüglich nach dem Tempo des Tonstücks richten. Im Allegro z. B. muß der Triller geschwinder gespielt werden, als im Adagio. Eben so erfordert der punktirte Schleifer, der Anschlag rc. bald eine geschwindere, bald eine langsamere Ausführung, je nachdem das Tonstück einen ernsten und traurigen oder fröhlichen und muntern Charakter hat, das Tempo langsam oder schnell ist. Um Einförmigkeit zu vermeiden, muß man auch mit den verschiedenen Manieren abwechseln. Doch versteht es sich, daß man auch in dieser Rücksicht eine dem herrschenden Charakter entsprechende Auswahl treffen muß. Nächst dem hat man sich dabei auch noch, wenigstens einigermaßen, nach der Geltung der Noten zu richten, denn bei längeren Noten ist eine größere Manier mehrentheils zweckmäßiger als bei kürzeren. Alle wesentlichen Manieren, nur die Nachschläge und eine gewisse Art des Doppelschlags ausgenommen, erhalten ihre Dauer rc. wie die Vorschläge von der jedesmal unmittelbar darauf folgenden Hauptnote. Daher dürfen sie denn auch nicht eher eintreten, bis der an ihrer Stelle durch die Hauptnote bezeichnete Ton selbst eintreten würde. Zwar giebt es Musiklehrer, welche nicht nur die kurzen Vorschläge sondern ziemlich alle Manieren, wie die Nachschläge, noch in der Zeit der jedesmal vorhergehenden Note oder Pause eintreten lassen. Das ist aber falsch, denn es können dadurch nicht allein Mißharmonien, sondern sogar völlige Harmonienfehler entstehen. Auch ist eine solche Vortragsweise manchmal gar nicht möglich. Kommen Versetzungszeichen in einem Takte vor, so beziehen sich diese nicht blos auf die Hauptnoten, sondern auch auf die Noten und Zeichen der Manieren. Das möchte ohngefähr das seyn, was

alle sogenannten wesentlichen Manieren unter sich gemein haben und daher bei Allen gleich sorgsam zu beobachten ist. Hinsichtlich des Vortrags der einzelnen Manieren selbst, ob sie geschleift oder gestoßen, gebunden oder staccato vorgetragen werden müssen, findet unter ihnen noch mancher Unterschied statt, der aber aus der Natur der einzelnen Manieren selbst hervorgeht und daher auch hier unter ihren besondern Artikeln zu betrachten ist. Gehen wir daher sogleich zur zweiten Hauptclasse über. — B. Unwesentliche Manieren. Diese heißen auch willkührliche und freie, weil sie nicht vom Tonsetzer selbst vorgeschrieben, sondern hinsichtlich ihrer Erfindung dem Ausführer eines Tonstücks überlassen sind. Der franz. Name ist broderies. Es sind darunter im Allgemeinen diejenigen Veränderungen und Zusätze zu verstehen, wodurch der Ausführer eines Tonstücks dasselbe zu verschönern gedenkt. Das kann nun geschehen, entweder durch Hinzufügung wirklicher wesentlicher Manieren, wie wir sie oben namhaft machten, oder auch anderer Noten und Töne, die den Gesang oder das Spiel entweder lebhafter und auch ausdrucksvoller machen, oder einen Satz, sey er kurz oder lang, der mehrmals vorkommt, in einer veränderten Gestalt darstellen. Ferner gehören zu solchen willkührlichen oder unwesentlichen Manieren ein zweckmäßiges Eilen oder Zögern (accelerando u. ritardando) an gewissen Stellen, bei Sängern auch der Schwellton und das Portamento, bei Streichinstrumenten das sogenannte Durchziehen und Ueberbiegen der Töne, Verzierung der Fermaten und langen Noten, durch Läufe, Rouladen vielleicht u. s. w. — Worin nun aber auch diese Manieren oder Verzierungen und Zusätze bestehen mögen, immer müssen sie mit Einsicht, Geschmack und Auswahl geschehen. Dann, aber auch nur dann können sie in der That Viel zur Verschönerung eines Tonstücks beitragen. Aus Nichts, sagt Rousseau, kann man besser den guten oder schlechten Geschmack eines Tonkünstlers erkennen, als aus der Wahl und dem Gebrauche der Verzierungen. Nirgends ist es leichter des Guten zu viel zu thun, als hier. Besonders hat der Instrumentalist sich vor vielen Zusätzen zu hüten, denn bekanntlich kommen ohnedies in den Instrumentaltonstücken weit mehr wesentliche Manieren vor, als in den Compositionen für Gesang. Billig sollte nur ein wirklicher Meister sich erlauben dürfen, Veränderungen und Zusätze bei dem Vortrage eines Tonstücks zu machen, denn außer einem gebildeten Geschmacke gehört, wenn dieselben gut und zweckmäßig seyn sollen, auch richtige Beurtheilungskraft, Fertigkeit in der Ausführung, Festigkeit im Takte und endlich auch gründliche Kenntniß der Harmonie dazu, und diese alle lassen sich nur bei einem wirklichen Meister voraussetzen. Da indeß, um mit Burney zu reden, im musikalischen Sinne des Worts Bescheidenheit die Liebe zu diesen willkührlichen Manieren oft zu einem Grade der Unbescheidenheit getrieben wird, daß wirklich gute Stellen dadurch zu schlechten und schlechte zu offenbar elenden werden, so mögen hier die Regeln Platz finden, die sich allenfalls dabei aufstellen lassen. Bei solchem Beginnen drängt sich nun zunächst die Frage auf: Was kann eigentlich in diesem Betracht verändert werden? — Billig — antworten wir — nur solche Stellen, welche außerdem zu wenig unterhaltend, folglich langweilig ꝛc. seyn würden. Diese Stellen zu erkennen, wird ein richtiges Gefühl vorausgesetzt, ohne welches jede nur mögliche Rede über den schicklichen Gebrauch der willkührlichen Veränderungen und Zusätze wohl größtentheils fruchtlos seyn dürfte. So sind es denn auch eigentlich nur Winke, die sich darüber geben lassen. Als allgemeiner Grundsatz steht unter diesen fest, daß man zwar auch bei einem schnellen Tempo hin und

wieder Stellen zu verändern pflegt; jedoch werden größere Zusätze am häufigsten in Tonstücken von zärtlichem, gefälligem rc. Charakter in langsamer Bewegung, also vorzüglich im Adagio schicklich angebracht. Hier sind sie nun auf verschiedene Art möglich. Man setzt nämlich zu den vorgeschriebenen Noten, namentlich wenn diese von längerer Zeitdauer sind, noch mehrere andere hinzu oder man verändert die vorgeschriebene Figur in eine andere, welche aus eben so vielen Noten besteht. Zuweilen wird auch die Anzahl der Noten sogar vermindert, wie im Gesange z. B. bei Anbringung des Schwelltones. Auch verändert man durch das sog. Verrücken der Noten, Tempo rubato, wenn nämlich einige verlängert, andere dagegen verkürzt werden. Außerdem giebt es noch mancherlei andere Mittel zum Verändern, z. B. abwechselnde Stärke und Schwäche, Schleifen, Abstoßen, Tragen der Töne u. dergl. m. Sogar das Versetzen einer wiederholten Stelle in die höhere oder tiefere Octave gehört zu den erlaubten willkührlichen Manieren. Welche Art derselben die bessere ist, hängt von den jedesmaligen Umständen ab. Unumstößliche Bedingniß bleibt dabei jedoch, daß (der vorerwähnte Geschmack, Kenntniß der Harmonie, Erfindungskraft rc. ungerechnet) jede Veränderung dem Charakter des Tonstücks entspricht. Ihr Endzweck kann nie seyn, die Virtuosität des Spielers oder Sängers zu zeigen, sondern dem Ausdrucke mehr Stärke und Wahrheit zu geben. Daher muß denn auch ferner eine jede solche Veränderung von Bedeutung und wenigstens eben so gut seyn, als die vorgeschriebene Melodie selbst. Ferner darf man einerlei Manieren, wären sie auch noch so schön und passend, nicht oft gebrauchen, und muß in ihrer Anwendung auch eine gewisse Gradation statt finden, so daß man die besseren und weitläuftigeren Zusätze immer bis gegen Ende eines Tonstücks aufspart; dadurch wird die Aufmerksamkeit des Hörers, besonders bei längeren Tonstücken, immer unterhalten und gleichsam aufgefrischt. Viertens müssen die Zusätze ganz leicht und nicht gesucht erscheinen. Sollten sie auch noch so viele Mühe machen, so müssen sie doch nett und mit einer gewissen Ungezwungenheit vorgetragen werden. Diejenigen Stellen, welche an und für sich schon sprechend schön und lebhaft genug sind, so wie Tonstücke, in denen Traurigkeit, Ernst, edle Simplicität, feierlich erhabene Größe, auch Stolz u. dergl. der herrschende Charakter ist, muß man ziemlich ganz mit solchen Manieren verschonen, denn was ohne erborgten Schmuck schon mächtig zum Herzen spricht, wird durch solchen Schmuck sicher nicht verziert sondern verzerrt. Der Takt muß auch bei den weitläuftigsten Manieren im Ganzen auf das strengste festgehalten werden; sollte man bei einzelnen Tönen oder Stellen aus Fülle des Ausdrucks ein wenig vor oder nachkommen, so darf doch das Zeitmaaß überhaupt nicht im Geringsten darunter leiden; u. jede Veränderung endlich muß auf die vorhandene Harmonie gestützt u. nächstdem überhaupt rein im Satze seyn. Mehr und noch andere Regeln möchten sich wohl nicht über die willkührlichen M. aufstellen lassen. Daß diese nur bei rein melodischen Stellen statt finden dürfen, also in den concertirenden Stimmen, während, bei combinirter Musik, die übrigen alle blos begleitend sind, versteht sich wohl von selbst. Der Ripienist muß sich nothwendiger Weise aller solcher M. streng enthalten, die nicht vom Componisten selbst vorgeschrieben sind. Es geht dies schon aus dem Allgemeinen hervor, daß der Concertist beim Gebrauch oder vielmehr der Anwendung willkührlicher M. völlig freie Hand habe und sich seiner Fantasie überlasse. Was aber würde da herauskommen, wenn Jeder im Orchester sich seiner Fantasie frei überlassen wollte oder dürfte? Nur dem Solo-Sänger oder Spieler

also sind solche freie M. zu gestalten, die — was wir schließend noch bemerken — am meisten und passendsten auch statt zu finden pflegen bei Imitationen oder Wiederholungen ein und desselben thematischen Satzes, um eben diese Wiederholung, die sonst leicht einförmig und daher langweilig werden könnte, etwas zu verdecken und auf solche Weise auch in ihr den Ausdruck zu steigern. — Werden die M. auf bezeichnete Weise angewendet, so ist der Vortheil, den sie bringen, kaum mit Worten zu beschreiben. Unendlich Viel tragen sie zur Verschönerung der Melodie bei; beleben den Gesang und machen ihn zusammenhängend; unterhalten die Aufmerksamkeit; geben den Tönen mehr Aus- und Nachdruck; bringen Licht und Schatten in das ganze Tonstück. Allein eben so nachtheilig kann auf der anderen Seite auch wieder ihre Anwendung seyn, wo man sich ihrer im Uebermaaß bedient. Dies geschieht alsbald, wenn man sie nur als ein Werk der praktischen Kunstfertigkeit ansieht. Sie müssen von dem Gefühle selbst gleichsam an die Hand gegeben werden, wie schon Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste sagt. Aus dieser Quelle hervorgegangen, können sie sich sogar zu charakteristischen Ausdrucksmitteln erheben. Wir haben schon unter dem Art. Komisch darauf aufmerksam gemacht. Mag auch dieser charakteristische Ausdruck auf einer Art Täuschung beruhen: der Hörer giebt sich gern dieser Täuschung hin und erfaßt ihre Wirkung. — Welche Manieren man auch wohl Figuren nennt, sind unter diesem Art. angegeben. — Die willkührlichen M. führen auf die II. Hauptbedeutung des Worts Manier, nämlich als wirkliche Handlungsweise des Künstlers, die wir indessen bei Tonsetzern lieber durch Styl und bei praktischen Künstlern (Virtuosen, Sängern 2c.) durch Schule bezeichnen. Von dieser Seite und in solcher Rücksicht betrachtet ist jede Manier a priori willkührlich, und fast jeder Componist hat seine eigene Manier, die mehr oder weniger von der eines anderen verschieden ist. So reden wir von einer Bachischen Bendaischen, Gluckschen, Graunschen, Händelschen, Haydnschen, Mozartschen, Rossinischen, Spohrschen 2c. Manier. Der eine dieser Meister z. B. pflegt dies oder jenes Instrument so oder so, diese oder jene Stimme so oder so zu behandeln, so zu instrumentiren u. s. w.; der Andere wieder so und der dritte noch anders. Das sind ihre Manieren oder vielmehr Style, die der ausübende Künstler indeß genau kennen muß, wenn er im Vortrage der Werke dieser Meister wirklich etwas Vorzügliches leisten will. Dieser hat seine eigene Manier, indem er jene Tonverzierungen, welche wir unter der Rubrik wesentliche und unwesentliche M. verzeichneten, öfter oder seltener, auffallender oder feiner, vereinzelt oder verbunden, nach reiner Willkühr oder auch nach bloßem Kunstinstinkt ausübt und so gewissermaßen seine ganze Individualität da hinein legt; oder indem er auch noch mancherlei andere Eigenthümlichkeiten bei seinen künstlerischen Leistungen bemerklich macht, die ihn von anderen Musikern seiner Gattung unterscheiden. Verändert er in jenem Falle das Kunstwerk auch nicht, so fingirt er es doch durch und durch mit einem subjectiven Ausdrucke, der ihn zum riesengroßen und bewundertsten Meister erhebt, je mehr sympathetische Verschmelzung darin gleichsam obwaltet mit dem Geiste, Gefühle und der Ansicht des Componisten. Sonderbar ist, daß dies bei den neueren italienischen Musiken am meisten eintrifft. Der Grund davon kann nur in der himmelschreienden Oberflächlichkeit derselben zu suchen seyn. „Man kann Alles damit und daraus machen" — sagen unsere Virtuosen und Sänger selbst, und was sie daraus machen: es ist Alles recht. Der Grundsatz gilt

jedoch auch hier: wo viel Farbe nöthig ist, da ist wenig Herz; das getroffene, sprechende Portrait leidet kaum wenige Striche noch. Dr. Sch.

Mann, Mathias Georg (nach Einigen auch Monn), ein erfahrener Violinspieler und Meister auf der Orgel, auch Albrechtsberger's Lehrer, wurde beiläufig 1720 oder 1721 in Niederösterreich geboren; kam als Sängerknabe in das Chorherrnstift zu Kloster-Neuburg; erhielt den Organistendienst an der Carlskirche zu Wien, und starb 1751, kaum 30 Jahre alt, aus sträflicher Nachgiebigkeit, indem er, der niemals Wein zu trinken gewohnt war, in einer fröhlichen Gesellschaft sich dazu verleiten ließ, was seinen frühzeitigen Tod zur Folge hatte. M. war düsterer Gemüthsart, blieb ehelos und kleidete sich immerdar ganz schwarz. Dabei studirte er fortwährend mit dem angestrengtesten Eifer die Composition, worin Caldara sein Vorbild gewesen zu seyn scheint; lebte überhaupt nur in der Kunst, und noch auf dem Todtenbette ließ er sich, als letzten Liebesdienst, von seinen Freunden ein kurz erst vollendetes Violintrio vorspielen. Er war es, welcher seinem Zögling Albrechtsberger prophezeihte, daß er einmal Hoforganist werden würde, weswegen dieser ihn fast für einen Inspirirten zu halten pflegte und jederzeit mit einer geheimnißvollen Scheu seiner erwähnte. M. hat viele Werke hinterlassen; eine große Anzahl von Clavier-Sonaten soll im Besitze eines Grafen Niklas Palffy gewesen seyn; Mehreres verwahrt das K. K. Hofmusikarchiv, weil Kaiser Joseph II. ein besonderer Freund solcher streng gearbeiteten Compositionen war; das Meiste aber möchte sich wohl im Stifte Kloster-Neuburg vorfinden; darunter: ein Oratorium, 2 Messen, 6 Violinquartette und 12 Trio's. Gerber führt zwar, auf Träg's Catalog sich beziehend, noch Verschiedenes an; allein daß dort eine Namensverwechslung zu Grunde liegen muß, ist nicht zu bezweifeln, und schon die Jahreszahl ist hier hinlänglich, den Irrthum zu erweisen. 81.

Manni, Genaro, ein berühmter italienischer Theater- und Kirchencomponist, lebte um 1770 zu Neapel, nachdem er fast für alle größeren Bühnen seines Vaterlandes, und mit Glück, gearbeitet hatte. In eben dem genannten Jahre hörte Burney von ihm eine große solenne Messe in der Franziskanerkirche zu Neapel, die von einem mehr als 100 Individuen starken Orchester ausgeführt ward, und er lobt sie in seinem „Reisetagebuche" ungemein. Von M.'s Opern berichtet er Nichts. In Deutschland ist von diesen nur eine bekannt geworden, nämlich „Adelaide", die 1760 an einigen Orten zur Aufführung kam. Sinfonien hat man mehrere auch hier von ihm. Laborde nennt noch die Opern „Didone abandonnata" und „Siro", welche beide zu Venedig, jene 1751, diese 1753, aufgeführt worden seyen. M. starb in den 80er Jahren des vorigen Seculums zu Neapel.

Mannigfaltigkeit, ist Verschiedenheit in einer (mehr oder weniger) ähnlichen Mehrheit. Man kann sich nämlich Mehrheit als Einerleiheit denken, z. B. mehrere Dinge ein und derselben Art. Auf kleine Unterschiede darunter kommt es nicht an. Was aber mannigfaltig seyn soll, muß verschieden, mehrfach und zugleich doch auch noch mehr oder weniger ähnlich seyn. Darauf stützt sich denn auch das ästhetische Gesetz der Einheit in schöner Mannigfaltigkeit, das die höchste Forderung ist in aller schönen Kunst, und namentlich in der Musik. Da wir indeß schon in den Artikeln Ausführung und Einheit so ausführlich als nöthig davon sprachen, so brauchen wir uns hier nicht weiter dabei aufzuhalten. Man lese also jene Artikel. Auch die Nothwendigkeit des Mannigfaltigen in der Kunst, von der hier allenfalls noch die Rede seyn könnte, braucht wohl

keines besonderen Beweises: der allgemein und harmonisch gebildete, an Schönheit gewöhnte, und von Einseitigkeit und Vorurtheilen freie Beobachter findet sie überall, in Natur und Kunst, und bei dem aller Schönheit Fremden würde auch der gründlichste und ausführlichste Beweis nichts fruchten. Dr. Sch.

Mannstein, s. Gesangmethode und Literatur.

Mano (ital. abgekürzt man. und m.) — Hand. S. Abbreviatur, Destra und M.

Mano harmonica — harmonische Hand (Hand des Guido), s. dies. unter dem Art. Harmonisch; aber auch Solmisation.

Manoir, Guillaume du, ein berühmter Violinist in Diensten des Königs Ludwig XIII., von welchem er auch, nach Constantin's Tode, im Jahre 1630 zum König der Geiger (Maitre des Menetriers) ernannt wurde. Was dies für eine Würde war, wissen wir aus ihrem eigenen Artikel, wie auch aus Frankreich — französische Musik. Nach Laborde hat er auch folgendes Werk herausgegeben: Le mariage de la musique et de la danse etc. (Paris 1664).

Mantius, Eduard, erster Tenorist bei der Königl. Oper zu Berlin, ward im Meklenburgischen (den Ort können wir nicht genau angeben) 1808 geboren, und mußte sich nach dem Willen seiner Eltern Anfangs dem Studium der Rechte widmen. Er besuchte zu dem Zwecke auch das Gymnasium und endlich die Universität Halle. Es ist Verläumdung, wenn Einige behaupten, er habe sich nur mit Widerwillen den Studien ergeben, und nie etwas Rechtes in der Wissenschaft gethan. Bis zu seinem Aufenthalte in Halle dachte er noch gar nicht daran, daß je Musik sein Hauptfach werden würde, und den Unterricht, der ihm früher im Clavierspielen und im Singen zu Theil ward, benützte er nur aus Liebhaberei. Mantius war Jurist mit Leib und Seele. Erst in Halle, wo er, auch seines angenehmen Aeußern wegen, in mehrere der angesehensten Privatcirkel gezogen wurde, machte seine herrliche Tenorstimme ein solches Aufsehen, daß er selbst mehr aufmerksam auf sich selbst und sein musikalisches Talent werden mußte. Der Besuch der Singacademie unter Naue gab ihm Gelegenheit, sich im Gesange zu üben, seine Kräfte zu prüfen, und größere Musikwerke kennen zu lernen; und auf der anderen Seite suchte auch Naue wieder aus seinem Talente den möglichst größten Vortheil zu ziehen und lud ihn zum öftern ein, auch in seinen Concerten zu singen. Dadurch ward er als herrlicher Sänger immer mehr bekannt, und die Huldigungen der kunstliebenden Welt schmeichelten dem gewandten jungen Manne so, daß es nun gar nicht auffallen konnte, wenn er eifriger den Musikübungen oblag, als es allerdings gegenüber von seinen Berufsstudien damals noch hätte geschehen sollen. Indeß konnte er sich, als er bei dem ersten großen Musikfeste in Halle öffentlich gesungen hatte, und dabei selbst die größten Meister und tüchtigsten Kenner der Kunst, wie ein Spontini, Schneider u. A. unter der lautesten Bewunderung seiner vortrefflichen Stimme ihm zuredeten, sein vielversprechendes Talent der Bühne zu widmen, doch nur sehr schwer entschließen, diesen Aufforderungen nachzukommen, und ging er auch in Folge dessen nach Berlin, um dort ein öffentliches Auftreten zu versuchen, so geschah es noch immer mit einer Unentschlossenheit, die ihn der Kunst wie der Wissenschaft gleich nah erhielt. Das Publikum in Berlin, vor dem er (1829) als Tamino in der Zauberflöte auftrat, hätte diesen seinen ersten theatralischen Versuch nur mit etwas weniger Beifall

aufzunehmen brauchen, und er wäre augenblicklich wieder nach Halle zurückgekehrt, um den Rechten sich mit aller Liebe und Kraft wieder in die Arme zu werfen. Aber jede Nummer, die er sang, ward mit dem stürmischsten Applaus gekrönt, und als nach der Arie „Dies Bildniß ist bezaubernd schön" dieser gar kein Ende nehmen wollte, und man den unverkennbar baldigen Meister in ihm begrüßte, war auch der Erfolg entschieden: der Dilettanten-Sänger bis dahin widmete sich von Stund an dem Theater, und nahm willig die Weihe gleich in dem Tempel, den er eine Stunde vorher noch nur als Laie betreten hatte. Daß er die Hoffnung, die man auf ihn setzte, nicht zu Schanden gemacht hat, hat er an mehr als einem Orte auf die eclatanteste Weise gezeigt. Mit Liebe u. Fleiß betrieb er seit jenem Tage des ersten Auftretens in Berlin seine Kunststudien und Uebungen, und die ausgezeichneten Fortschritte, die er in Spiel und Gesang machte, belohnten sein Bemühen. Er gehört jetzt zu den ersten Sängern Deutschlands, der, gewissermaßen ohne allen besonderen Unterricht aus sich selbst hervorgegangen, neben dem herrlichsten Gesange ein feines, gedachtes und natürliches Spiel besitzt. Sicher dürfen wir dies eine Folge seiner früher erhaltenen wissenschaftlichen Bildung nennen. Mehrere Kunstreisen, welche er durch Deutschland machte, und auf welchen er in den größten Städten und auf den bedeutendsten Bühnen mit glücklichem Erfolge auftrat, haben seinem Rufe, den er früher hauptsächlich in Berlin besaß, eine weitere Verbreitung verschafft, und uns die Ueberzeugung gegeben, daß M. sicher zu den außerordentlichsten Erscheinungen auf dem Gebiete der dramatischen Gesangskunst gehören würde, wenn sein Körper nicht so klein, wiewohl in guten Verhältnissen, gebaut wäre, und wenn der über Alles süße Schmelz seines Organs größere als Mittelräume zu füllen vermöchte. Auch als gefälligen Liedercomponisten haben wir ihn bereits kennen gelernt, in 3 Liedern zunächst, die er dem ehemaligen Fräulein von Schätzel, jetzigen Mad. Decker, dedicirte. Sie erschienen 1833 bei Gröbenschütz in Berlin, u. haben sich durch ihre Nettigkeit gewiß schon viele Freunde erworben. st.

Mantovani, Nicolo, von 1550 bis 1563 Capellmeister an der S. Petroniuskirche zu Bologna, wird von mehreren Historikern unter die besseren Kirchencomponisten seiner Zeit gezählt, ohne aber ein Werk von ihm anzuführen. Dem sonst emsig suchenden Gerber ist er ganz unbekannt geblieben. In dessen altem Tonkünstlerlexicon jedoch ist ein **Pietro Mantovano** als Sänger angeführt, der zu Anfange des vorigen Jahrhunderts gelebt habe.

Manual. Hierunter wird nicht nur eine Manualklaviatur (siehe **Manualklavier**), sondern auch alles das verstanden, was von den Tasten an bis zu den Pfeifen hin in Verbindung steht. — **Manualabtheilung**. In den meisten Orgeln erhält jedes Manual 2 halbe Windladen, von denen die eine zur rechten, die andere zur linken Seite des Manualklaviers gelagert ist. Eine jede halbe Lade hat ihr eigenes Wellenbrett, ihre eigenen Abstrakte u. s. w. Alles, was daher zu einer solchen halben Lade gehört, von den Tasten bis zu den Pfeifen hin, heißt **Manualabtheilung**. — **Manualbälge** heißen diejenigen Orgelbälge, die nur allein dem Manualkasten ihren Wind zufließen lassen; **Pedalbälge** hingegen werden die genannt, welche nur allein den Windkasten der Pedalladen ihren Wind liefern. — **Manualklavier, Manual, Manualklaviatur, Manualtastatur, Handklavier, Tastatur, Handklaviatur, Griffbrett**, ist diejenige Einrichtung, vermöge welcher eine Orgel mit den Händen gespielt wird; sie besteht aus mehreren

gleichlangen und gleichkurzen, zweiarmigen Hebeln (Claves, Tasten, Schlüssel) welche, nach der diatonisch-chromatischen Scala geordnet, auf einer in einem Rahmen eingefaßten Wagebalken, neben einander liegend, auf Stiften laufend, beim Spielen an ihrem Vorderarm niederwärts gedrückt werden, und die sich, vermöge ihrer Einrichtung, wenn der Niederdruck aufhört, selbst in ihre vorige Lage zurückbegeben. Die langen Tasten, da sie in der diatonischen Tonfolge neben einander liegen, werden auch diatonische und, da sie durch eigene für sie bestimmte Noten bezeichnet werden, selbstständige Tasten genannt. Ferner heißen sie auch Untertasten, weil die kurzen Tasten, vermöge ihrer Stärke, über sie hervorragen, daher sie dem Anscheine nach tiefer als diese liegen. Ihr Vorderarm ist am zweckmäßigsten 5¾'' lang, am Grifftheile ⅞'' breit und 2''' stark. Zwischen ihnen liegen die kurzen Tasten so, daß zwei sich zunächst liegende, eine lange vor, zwischen und hinter sich, dann wieder drei sich zunächst liegende wiederum eine lange vor, zwischen und hinter sich haben. Die kurzen Tasten, da sie zur Bildung der chromatischen Tonleiter bestimmt sind, werden auch chromatische, und da sie vermöge ihrer Stärke um 5''' über die langen hervorragen, auch Obertasten, so wie, da sie nicht durch eigene Noten, sondern durch die, welche für die selbstständigen Tasten bestimmt, vermöge Versetzungszeichen bezeichnet werden, abhängige Tasten genannt. Die beste Länge ihres Vorderarmes beträgt 3¾'', ihre Breite unten 4 und oben 3''', woraus hervorgeht, daß sie nach oben hin verjüngt zulaufen, ihre Stärke 7'''. Die Vorderarme Aller erhalten einen Beleg; ist der der kurzen von weißer, der der langen von schwarzer Farbe, so wird gesagt: das Manualklavier ist schwarz; im entgegengesetzten Falle heißt es: ein weißes Manualklavier. Die Hinterarme, welche alle gleich lang sind, und des sicheren Ganges wegen vermittelst in sie befestigter Stifte in Schlizen auf- und ablaufen, werden nicht belegt, und erhalten die Benennung: blinde Tasten. Diejenige lange Taste, welche sich vor den zwei sich zunächst liegenden kurzen Tasten befindet, heißt C, die dicht daneben liegende kurze Cis oder Des, je nachdem sie durch ein Kreuz vor c oder durch ein b vor d versetzt werden soll; die darauf folgende lange D, die dann folgende kurze Dis oder Es u. s. w. Zwölf in der chromatischen Scala folgende Tasten, incl. die 13te, bilden eine Octave. Manualklaviere jetziger Zeit müssen aus wenigstens 4 vollen Octaven bestehen: von C anfangen und mit dreigestrichen c aufhören; viele gehen bis dreigestr d; die der neuesten Orgeln mehrentheils bis dreigestr. f, mitunter auch bis dreigestr. g, wie die in Neu-Ruppin. Haupterfordernisse eines guten Manualklaviers sind: 1) es muß so angelegt seyn, daß das Tageslicht hinlänglich darauf hinfällt; 2) daß der davorsitzende Orgelspieler den Altar und die Kanzel sehen kann; 3) daß die Töne der Orgel den Organisten nicht hinderlich werden, den Gesang der Gemeinde genau hören zu können; 4) muß sie von gehörig trockenem Holze gearbeitet seyn, damit sich keine Taste werfen kann; 5) sie darf weder zu hoch noch zu tief, weder zu weit in die Orgel hinein noch zu weit vorne, sondern sie muß so liegen, daß die Unterarme und Hände des Organisten während des Spiels eine horizontale Lage haben, er sie bequem erreichen kann; 6) der Tastenfall darf nicht tiefer als 5'''; 7) ihre Spielart weder schwer noch zähe, sondern sie muß leicht und elastisch seyn, und darf 8) beim Spielen kein klapperndes oder pfeifendes Geräusch von sich hören lassen. Ein gut eingerichtetes Manualklavier erleichtert die Sicherheit, diese die Fertigkeit, u. beide den guten Vortrag des Spielers. Die Anlage desselben in einem Flügel der Orgel hat vor der in der Mitte der Hauptfronte (im Gesichte) mehrfache Vorzüge, indem der Organist, der dann von

den Pfeifen durch eine Wand geschieden ist, den Gesang der Gemeinde deutlich hören, den Prediger auf der Kanzel und vorm Altare ohne Unbequemlichkeit sehen und so manche sonst vorkommende Störung vermeiden kann; der Mechanismus der Orgel, in Beziehung auf die zu leitenden Abstrakte durch Wellenräume, vereinfacht, die Spielart selbst erleichtert und dem Orgelchore mehr Raum in der Gesichtsfronte verschafft wird. Zur schweren, zähen und überhaupt schlechten Spielart eines Manualklaviers trägt bei: a) wenn die Tasten eines Wippenklaviers zu lang und zu schmal sind, so daß sie sich beim Gebrauche biegen können; b) wenn die Wellen so lang und schwach sind, daß sie sich biegen oder in ihren Achsen nicht willig genug laufen; c) wenn die Wellenarme zu kurz sind; d) wenn unter den Hauptventilen zu starke oder ungleich starke Federn liegen; e) wenn die Tasten nicht hoch genug geschraubt (gestellt); f) das Angehänge zu weit nach hinten am Hauptventile; g) die Abstrakte zu weit nach hinten am Hinterarme der Tasten befestigt sind; h) die Hauptventile einen nicht hinlänglich verjüngt auslaufenden Rücken haben; i) wenn die Tasten zu sehr gedrängt auf ihren Stiften laufen oder so nahe an einander liegen, daß sie sich gegenseitig reiben; k) wenn die Leitestifte so kurz sind, daß sich die Tasten darauf setzen können, woraus ein Stocken derselben entsteht; l) wenn sich die Tasten werfen oder wenn sie anquellen können; m) wenn die Tasten zu tief oder ungleich tief liegen oder fallen; n) wenn die Hauptventile einen sehr tiefen Aufzug verlangen, und o) die Koppeln nicht rechter Art sind. — Manualkoppel, s. Koppel. — Manuallade ist eine zu einem Manuale gehörende Windlade. — Manual-Haupt- oder Spielventil, ist ein solches zu einem Manuale gehörendes Ventil. — M.-Register, sind zu einer Manualabtheilung gehörende Register. — M.-Sperrventil, ein Ventil, wodurch der Wind von einem Manualwindkasten abgehalten werden kann. — M.-Stimmen sind solche Stimmen, deren Pfeifen auf einer Manuallade stehen. — M.-Taste, zum Manuale gehörender Clavis. — Manualzug heißt jedes Manualregister. — M.-Zungen-Flöten, gedeckte, offene, hölzerne Stimmen u. s. w. heißen alle, die zu einem Manuale gehören.

Manubrium (lat.), das, womit oder woran man Etwas anfaßt: Griff, Heft. In der Musik ist das Wort zum technischen Kunstausdrucke geworden für den an einer Orgel-Registerstange befestigten und vor dem Registergitter neben der Claviatur hervorstehenden Griff, an welchem die Orgelregister angezogen und abgestoßen (wieder zurückgeschoben) werden.

Manuductor (lat. wörtlich: Handführer) heißt in der Musik derjenige Director, der mit der Hand den Takt schlägt. Bei den Alten, und namentlich bei den Griechen, pflegte ein solcher Taktschläger in jede Hand einen harten Körper zu nehmen, z. B. einen Thierknochen, Austerschaalen u. dergl., und dieselben an einander zu schlagen, um den Takt, oder dort vielmehr die rhythmischen Accente, recht fühl- und hörbar zu machen.

Manus (lat. abgek. man. und m.) — Hand. S. Abbreviatur, Destra und M. — Manus Guidonis, die Hand des Guido, Guidonische (auch harmonische) Hand, s. Harmonische Hand unter dem Art. Harmonisch.

Manza, Carlo, war ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts lebender italienischer Componist, aus Brescia gebürtig. 1706 wurde zu Venedig die Oper „Paride in Ida“ aufgeführt, die er mit Colletti gemeinschaftlich componirt hatte, und sie fand großen Beifall. Darauf componirte er Mehreres allein, unter Anderem die Oper „Alessandro in Susa“, die 1708

ebenfalls in Venedig zur Aufführung kam und beifällig aufgenommen wurde. Weiteres ist über ihn und von ihm leider nicht bekannt.

Manzuoli, Giovanni, geboren zu Florenz gegen 1725, gehört zu den berühmtesten dramatischen Sängern, welche Italien im vorigen Jahrhunderte ziemlich über ganz Europa schickte. Castrat — war seine Stimme Mezzo-Sopran. Mit einer eminenten Kehlfertigkeit verband er zugleich eine seltene Gewandtheit im Spiele. Wer sein Lehrer gewesen oder wo er seine Schule gemacht hat, ist nicht bekannt. Nach mehreren größeren Reisen, auf denen er ziemlich alle bedeutenden Theater Italiens besucht und sich einen glänzenden Namen erworben hatte, ging er 1745 nach England. Auch hier erregte er durch seine große Kunst außerordentliches Aufsehen. Selbst Burney, der sonst so karg im Lobe seyn will, machte noch 1770 auf ihn als ein Muster unter den dramatischen Sängern öffentlich aufmerksam. Burney hörte ihn aber nicht in London, sondern in Florenz, wie wir weiter unten erfahren werden. Uebrigens hatte er sich in England und namentlich in London mehrere Jahre aufgehalten. 1753 berief ihn Farinello nach Madrid an das dortige Königl. Operntheater. Oeffentlichen Nachrichten zufolge erhielt er hier nicht weniger als 16,000 Crusaden, das sind Dukaten, jährlichen Gehalt. 1760 reiste er durch Frankreich nach Deutschland, und um 1765 war er am Kaiserl. Hofoperntheater zu Wien, ebenfalls mit einem außerordentlich großen Gehalte, angestellt. Gegen 1768 aber kehrte er in sein Vaterland zurück, und ließ sich in seiner Vaterstadt Florenz nieder, um in Ruhe von seinem erworbenen bedeutenden Vermögen zu leben. Nur in der Kirche sang er von jetzt an bisweilen noch, und in solcher hörte ihn denn 1770 auch Burney. An Kraft der Stimme hatte er damals schon verloren; doch war sein überaus gefühlvoller Vortrag, wodurch er früher alle Hörer hingerissen hatte, noch immer derselbe. Das letzte Mal sang er, der Sage nach, am Osterfeste 1778 in Florenz; nach der Zeit nie wieder. Er starb jedoch erst in einem der 80ger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Mit Bestimmtheit findet sich die Zeit seines Todes nirgends angegeben.

Mara, Gertrud Elisabeth, wurde geboren am 23sten Februar 1749 zu Cassel. Ihre Lebensgeschichte ist zu interessant und von zu vielen merkwürdigen und lehrreichen Ereignissen durchflochten, als daß wir sie nicht, bei aller Kürze, doch so vollständig als möglich geben sollten. Zudem behauptete diese Sängerin, deren glänzender Ruf aus den letzten 70er Jahren noch bis in das zweite Decennium des jetzigen Jahrhunderts reichte, einen Rang in der musikalischen Welt, der ihrer Geschichte nothwendig ein Recht giebt auf aufmerksamere Beachtung als der Tausend leuchtenden Sterne, die in dem halben Jahrhundert, an ihr sich wärmend und in schnell vergänglichem Aufblinken, ihre Sonne umgaben. Wir folgen darin der Beschreibung von Rochlitz, die wohl die ausführlichste und beste ist unter den vielen, welche über das Leben dieser Künstlerin erschienen sind; mit Zusatz natürlich dessen, was nach Abschluß der Rochlitz'schen Erzählung sich noch mit ihr und in ihrem Leben zugetragen hat. Ihre frühe Kindheit war höchst beschränkt und kümmerlich. Die Mutter war bald nach ihrer Geburt gestorben. Geschwister hatte sie nicht. Eine Wärterin konnte der Vater, ein armer Stadtmusikus Namens Schmähling, nicht bezahlen, und so setzte er das schwächliche Kind, wenn sein Beruf ihn aus dem Hause rief, auf einen kleinen Lehnstuhl, und überließ es so bei verschlossenen Thüren sich selbst und seiner Langweile. Das Kind ward rhachitisch; es konnte aber Nichts dafür gethan werden. Als es ohngefähr 4 Jahre alt war, verschaffte sich der Vater, auch um mehr zu Hause bei dem Kinde zu bleiben,

einen kleinen Nebenerwerb durch Ausbessern musikalischer Instrumente. Dadurch kam es, daß in seinem Zimmer die Instrumente manchmal nicht in gehöriger Ordnung umherlagen, und Gertrud suchte einstmals in seiner Abwesenheit eine Geige zu erreichen, an der er gearbeitet hatte. Es gelang ihr: sie gab Töne darauf an, und hatte einen Zeitvertreib. Der Vater ertappte sie dabei; sie ward bestraft; aber der Genuß war zu süß gewesen, und die Geige ward immer wieder vorgenommen. Der Vater überraschte sie nach einiger Zeit wieder; da hörte er mit Erstaunen, daß sie die Töne der Scala rein intonirte. Jetzt ertheilte er ihr einigen Unterricht, u. bald brachte sie es dahin, daß sie kleine Duette mit ihm spielte. Das Wunder ward ruchbar. Mehrere wollten sich davon überzeugen; da trug der Vater das Kind, das jener Krankheit wegen noch nicht gehen konnte, in die Häuser der Musikliebhaber, und spielte da mit ihm Duette, denn ins Haus konnte er der gar zu ärmlichen Einrichtung wegen Niemand wohl kommen lassen. Das außerordentliche Talent war nicht zu verkennen; einige Wohlhabende erbarmten sich seiner und unterstützten das Kind; ein Kaufmann, der zur Frankfurter Messe reiste, nahm sogar Vater und Tochter mit dorthin. Sie ließen sich hier in kleinen Zirkeln hören, erregten Erstaunen, fanden Belohnung, und einige wohlwollende Familien brachten so Viel zusammen, daß der Vater bestehen und die Tochter besseren Unterricht erhalten konnte. Sie machte die schnellsten Fortschritte, auch ihre Gesundheit besserte sich, und so beschloß der Vater, nach fast 2jährigem Aufenthalte (in Frankfurt), die Wanderung fortzusetzen. Im 6ten Jahre war Gertrud Schmähling nach Frankfurt gekommen; im 9ten gab sie schon Concert in Wien. Hier rieth der englische Gesandte dem Vater, mit ihr nach London zu gehen, und unterstützte ihn mit Empfehlungen. Schon im folgenden Jahre waren sie in London. Die Tochter spielte in den Häusern, an welche sie empfohlen waren; erregte Aufsehen; selbst bei Hofe ward von ihr gesprochen; sie mußte zur Königin kommen; spielte in den Hofconcerten; ihre für ihr Alter allerdings glänzende Virtuosität zog an, aber die gewaltsame Handhabung ihres, selbst für diese Jahre noch sehr kleinen Körpers bei Beherrschung des Instruments erregte theils Lachen, theils Mitleid oder Anstoß. Künstlerin müsse sie werden, sagte man dem Vater, nicht aber Violinspielerin bleiben. Unter „Künstlerin" verstand man „Sängerin". Sie hatte längst gesungen, und mit wohllautender Stimme, aber ohne alle Anweisung, selbst ohne alle Gesangsstücke: ihre Violinsolo's, so weit und so gut es hatte gehen wollen. Nun gab man ihr gute Gesänge. Sie ging sie durch und trug sie vor, und nicht nur mit ausgezeichneter Stimme, sondern auch mit Gefühl. Das überraschte aufs Neue, und mehrere Vornehme sagten dem Vater reiche Unterstützung zu, wenn er dem Mädchen guten Gesangsunterricht geben lassen wolle. Gern sagte er zu, und brachte die hocherfreute talentvolle Kleine zu dem damals in London anwesenden und berühmten italienischen Singmeister Paradisi, der sie tüchtig solfeggiren ließ. Ueble Lebensgewohnheiten des alten Castraten wurden indeß Ursache, daß der Unterricht bald aufhörte und unsere Gertrud wieder sich selbst überlassen war. Auch ein neues Auftreten bei Hofe blieb ohne Erfolg, so sehr auch ihre Leistungen gefielen; die Lächerlichkeit ihres unbeholfenen, wunderlichen Wesens im Aeußern standen dazu in einem zu überwiegenden Verhältniß, d. h. in Beziehung auf die Concitation der Aufmerksamkeit. Uebrigens war doch der Aufenthalt in London von bedeutendem pecuniären Vortheile gewesen, und dann hatte, was noch wichtiger ist, das außerordentlich musikalische Talent unserer Künstlerin diejenige Richtung dort genommen, in welcher es nach-

her zu dem ungeheuren Höhepunkte sich aufschwang. Mit ihrer Abreise aus London können wir ihre ganze Jugendgeschichte als beendigt ansehen, und ihr Eintritt in Deutschland bezeichnet den Beginn derjenigen Epoche ihres Lebens, an welche allein die Wunderbarkeit ihrer Erscheinung geknüpft ist, die diese der Unvergeßlichkeit anheim gegeben hat. Nach kurzem Aufenthalte in der Vaterstadt Cassel, wo sie nun als Violinspielerin und Sängerin mit Antheil gehört wurde, wandte sich der Vater an Hiller in Leipzig (1766), der damals Director des großen Concerts dort war. Hiller erkannte das ausgezeichnete Talent der jungen Künstlerin, aber auch die drückende Lage, die ihr aus der Abhängigkeit von dem ehrlichen, aber an Geist beschränkten und murrsinnigen Vater entstehen mußte, und trug ihr daher eine Stelle als Sängerin mit ansehnlichen Vortheilen an, nahm sie in sein Haus und traf mit dem Vater ein anständiges Abkommen, nach welchem sie diesem lebenslänglich einen Theil ihrer Einnahme zusicherte. Dabei unterrichtete er sie auch, und nicht blos im Singen, sondern in der Musik überhaupt. Seine Absicht war zunächst, sie zu einer tüchtigen Concert- und Cammersängerin heranzubilden. An das Theater dachte er nicht; dazu schien ihm das nun bereits 17 Jahre alt gewordene Mädchen theils zu alt, theils aber auch, und dies vorzüglich, körperlich zu sehr vernachlässigt. Nicht einmal und nicht von einer Seite wurden diese Zustände damals bedauert, enthusiastische Kunstfreunde klagten das Schicksal darüber an, denn den Keim einer großen Sängerin und wahren Künstlerin gewahrten sie an ihr, aber der Ort, wo der Gesangskünstler am glänzendsten wirkt, das Theater, glaubten sie, müsse ihr für immer verschlossen bleiben. Indeß wir wissen, wie eben jenes angeklagte Schicksal es noch anders mit ihr im Sinne hatte. Hiller's Unterricht in der Singekunst und Harmonie, neben welchem sie auch noch bei einem jungen Musiker Clavierspielen lernte, benutzte sie mit eben so eisernem Fleiße, als sie in anderen Dingen eigensinnig und trotzig sich zeigte, und so mußte denn bei dem Geiste und dem Talente, womit die Natur sie ausgestattet hatte, auch der Erfolg ein glänzender seyn. Unaufgefordert sang sie 5–6 Stunden täglich; was die Bildung für die Welt anlangte, wies sie allen Einfluß, wie gesagt, trotzig zurück. So ward ihr Aufenthalt in Hiller's Hause zu Leipzig, der bis 1771 dauerte, für ihr ganzes Leben entscheidend. Sie hatte Gelegenheit genug, viele der vorzüglichsten Werke der Tonkunst, besonders im Kirchen- und Concertstyle, zu hören und selbst zu studiren; es mangelte ihr auch nicht an Gelegenheit, fremde und einheimische Künstler kennen zu lernen, und mit ihnen zu wetteifern, wie z. B. mit der von Göthe so vielfach und oft besungenen Corona Schröter. Das hob, bereicherte und bildete ihren Geist und Geschmack, reizte ihr Bemühen und mehrte ihre Schicklichkeit. Vorzüglich waren es Hasse's, Graun's, Benda's, Jomelli's, Pergolesi's Werke, die sie hier genau kennen lernte und in denen sie auftrat; doch auch Durante, Sacchini, Porpora, Caldara u. A. blieben ihr nicht fremd. Am meisten liebte sie Hasse, und wohl deswegen, weil er seine Gesangstücke einfach entwarf und mithin fähigen Sängern ein weites, freies Feld zu eigener Bearbeitung offen ließ, und dies war ihr gerade angenehm, denn der Geist eigener Erfindung hatte schon angefangen, sich in ihr zu entwickeln. Man hat Hauptarien Hasse's nach und nach 6—8 Mal von ihr öffentlich vortragen hören, und nie hat sie sich dabei blos wiederholt, wie auch bei ihren Ausschmückungen vom Ausdruck und Styl des Stücks sich entfernt. So machte sie eine hohe Schule, und so trat sie heraus aus ihr in die Welt, glänzend durch Virtuosität, tief ergreifend durch gefühlvollen Vortrag. Sie besaß das aus-

gezeichnetste Organ, die größte Biegsamkeit und Geläufigkeit der Stimme, wie sie höchst selten vom Schicksal verliehen werden. Hinsichtlich der Virtuosität kann unter den späteren Sängerinnen nur die Catalani ihr an die Seite gestellt werden, und hinsichtlich der Seele des Gesanges nur die Malibran; Beide aber übertraf sie noch an Umfang der Töne. Sie sang vom kleinen f bis hinauf zum 3gestr. e glockenrein. Dabei war ihre Stimme ohne alle Schärfe so kraftvoll und volltönend, daß man sie unter dem stärksten Chore, begleitet von Trompeten und Pauken, noch unterscheiden konnte, und von dieser Stärke vermochte sie bis zu einem so leisen u. doch deutlichen Tone durch alle Abstufungen herabzusteigen, daß z. B. in Sätzen mit einem obligaten Instrumente der Spieler kaum wußte, woher den Ton nehmen, der den ihrigen nicht überstimmte und doch deutlich gehört würde. Um sich in der Kehlfertigkeit noch zu vergrößern, konnte sie sich keinen Sänger zum Muster nehmen, sondern die Schwierigkeiten, welche der Flötist Tromlitz und die Violinisten Berger und Göpfert auf ihren Instrumenten mit sichtlicher Mühe hervorbrachten, wurden ihre Uebungsstücke. In diesem Glanze lernte sie die Churfürstin von Sachsen Maria Antonia in Leipzig kennen, und im Herbst 1771 erging von dieser hohen Kennerin und Beschützerin der Tonkunst der Ruf an sie, nach Dresden zu kommen und sich in der Hauptrolle einer Hasse'schen Oper zu versuchen. 21 Jahre alt hatte sie damals noch nie ein Theater betreten, nie Etwas in und an sich ausgebildet, was dieses verlangt, ja selbst die Haltung und Bewegung, wie vielmehr das Auszieren und Geltendmachen ihrer Person in hohem Grade vernachlässigt, so daß sie nach Hiller's Ausdruck weder ordentlich stehen noch gehen konnte. Das wird gut werden, sagte Hiller; aber die eigensinnige Gertrud meinte, man müsse Alles versuchen. Sie reiste ab, wurde in Dresden der verwittweten Fürstin vorgestellt, und diese sah sogleich, woran es ihr fehlte; ließ ihr daher nachhelfen, so gut u. so weit es in kurzer Zeit geschehen konnte, ja sogar Hauptscenen und entscheidende Situationen in ihren Zimmern vor ihren Augen probiren. Sie trat auf, gefiel außerordentlich, natürlich hauptsächlich durch ihren Gesang, und kehrte reich belohnt nach Leipzig zurück. Interessant ist ihr Gespräch mit Hiller bei der Ankunft. Rochlitz theilt es ziemlich ausführlich in seiner Erzählung mit. Wie ein Haubenstock — sagte sie unter Anderem — muß ich mich als Königin Semiramis ausgenommen haben; wenn ich abtrat, wußte ich allemal, wie es hätte seyn sollen. Von Dresden aus verbreitete sich nun ihr Ruf bald weiter, und so, daß sich sogar der König von Preußen Friedrich II., der bekanntlich die deutschen Sänger wie die deutschen Dichter verachtete, und daher eben so wenig jene gern hörte, als diese las, bewegen ließ, Gertrud Schmähling, wie sie noch hieß, nach Berlin zu berufen. Daselbst angekommen, mußte sie zuvor in einem Cammerconcerte zu Potsdam singen. „Sie will mir was vorsingen", soll der König sie angeredet haben, und auf ihre Antwort: wenn Ew. Majestät befehlen — „na sing sie". Sie hatte eine der größten Arien Graun's gewählt. Nach Beendigung derselben sagte der König freundlicher: „Sie hat das gut gemacht; kann sie auch von Noten (a prima vista) singen?" — und holte selbst eine der schwierigsten Bravour-Arien von Graun, die ihr nicht bekannt seyn konnte, schlug die Partitur auf und sagte weiter: „die Arie ist gut. Das da aber (indem er auf eine lange, künstliche Roulade wies) ist dummes Zeug, aber wenn's gut gesungen wird, so klingt's doch hübsch. Da sing sie". Sie sang, und als sie fertig war, meinte der König selbst, ja sie könne singen, und ließ ihr ein lebenslängliches Engagement mit 3000 Thlrn. jährlich antragen. Sie behielt sich eine Reise nach

Italien vor, um ihre Ausbildung zu vollenden; der König aber schlug ihr die Bedingung ab mit dem Bemerken, daß sie derzeit auch in Italien nichts mehr lernen könne, und so blieb sie denn, in jeder Hinsicht gesichert, in Berlin *), und würde auch von dem Zeitpunkte an das immer gewünschte würdige und zufriedene Leben geführt haben, hätte nicht bald darauf auch ihre Stunde als Frau geschlagen. An Männern hatte sie bis dahin nur ein flüchtiges Interesse genommen, und auch jetzt noch wies sie die vielen Bewerbungen der Spekulanten, die durch sie ihr Glück machen wollten, gleichgültig zurück, bis ein Hr. Mara (s. den folgend. Artikel) aus der Privat-Capelle des Prinzen Heinrich von Preußen sich ihr in gleicher Absicht näherte und über sie siegte. Er war nicht viel älter als sie, ein schöner Mann und als Violoncellist tüchtiger Künstler; aber alle seine übrigen Eigenschaften lagen sehr im Argen. Indeß konnte sie Nichts von dem Manne abbringen, selbst die Warnung des Königs nicht, der ihr wohlwollte. Als sie 1773 mit der Bitte bei demselben einkam, sich mit Mara vermählen zu dürfen, ließ er ihr durch Benda sagen, sie möge mit dem „schlechten Kerl machen, was sie wolle, nur ihn nicht heirathen.“ Erst nach dreimaligem Wiederholen des Gesuchs erfolgte die Einwilligung. Nun aber ging Alles schlecht. Durch die Einnahme seiner Frau hatte Mara Geld in Fülle, und er überließ sich allen seinen bösen Gewohnheiten, trotzend auf die Liebe seiner Gattin. Endlich jedoch entstanden Zwistigkeiten u. sie sah selbst ein, daß es so nicht fortgehen könne. Da erhielt sie einen Antrag von London aus mit der Zusicherung von 16000 Thalern Gehalt und 2000 Thalern Reisegeld. Auf Zureden ihres Gatten kam sie um ihre Entlassung ein; der König schlug das Gesuch in harten Ausdrücken ab. Der Verdruß darüber und die unglückliche Niederkunft mit einem todten Kinde warfen sie aufs Krankenlager. Auf Anrathen der Aerzte wollte sie die böhmischen Bäder gebrauchen; doch gestattete der König nicht, daß sie ihren Mann mit sich nahm, weil er wohl wußte, daß ihre brennende Leidenschaft für denselben ihm die Rückkehr sicherte. Wiederhergestellt sang sie nur um so rührender. Das gesammte Publikum nahm Theil an ihrer unseligen Lage, auch der König bewies sich gnädig, aber bei seiner Entscheidung blieb es, und auch ihr eigensinniges Verweigern (als Repressalie), in der Oper zu singen, unter dem Vorwande einer neuen Erkrankung, half nichts. Fast mit Gewalt ließ der König sie durch einen Officier und acht Dragoner aus dem Bette ins Theater führen. Es ist dieses eine der interessantesten Scenen ihres Lebens, und wir erzählen sie daher ausführlich. Unter heißen Thränen ließ sie sich in der Garderobe anziehen, und als ihre erste Scene kam, trat sie nachlässig heraus, sang matt und schwach, Alles nur wie es eben in der Partitur vorgeschrieben war. Eben so die folgenden Scenen. Da aber ward auf einmal der Stolz in ihr rege und sie meinte, der gegenwärtige fremde Fürst (es war der Großfürst, nachherige Kaiser Paul von Rußland) müsse doch auch erfahren, was sie vermöge, und so bot sie eben in ihrer letzten Arie vor dem Finale der Oper, ja eben in den letzten Takten derselben, bei der Hauptfermate, alle ihre Kunst und Kraft auf zu einer weit ausgeführten Cadenz, dergleichen Niemand noch gehört hatte. Sie schloß diese Cadenz mit einem so lang anhaltenden, vom leisen bis zum stärksten, vom langsamen bis zum schnellsten Wechsel der beiden Töne gesteigerten, in gleichem Verhältnisse wieder abnehmenden

*) Ihr erstes öffentliches Auftreten hier hatte in dem Intermezzo „Piramo e Thisbe“ statt, wo sie mit dem Virtuosen Conciliani um den Preis kämpfte.

und endlich ersterbenden Triller, daß der Zuhörer, neben dem Entzücken, zugleich die Angst fühlte, es möchte ihr die Brust zerspringen. Der Großfürst selbst und der König standen auf, bogen sich zur Loge heraus und applaudirten und das gedrängt angefüllte Haus folgte ihnen mit endlosem donnerndem Jubel. So etwas hatte der König selbst noch nicht gehört. Jetzt wußte er erst, was er an dieser Sängerin hatte, aber auch gerade jetzt, nachdem sie ihn zu dieser Ueberzeugung gebracht, sollte er sie zum letzten Male gehört haben. Sie nahm heimlich die Flucht mit ihrem Mann, kam aber leider nur einige Meilen weit von Berlin, durch Militär wurden sie aufgefangen und als Desserteurs wieder zurück gebracht. Indeß betrachtete sie der König wie eine Entführte, ihren Mann jedoch wie den Entführer und behandelte ihn auf gut soldatisch: der Herr Capellvirtuos ward avancirt zum Trommelschläger eines Füselier-Regiments in einer Festung, aus welcher ihn nur die wiederholten rührendsten Bitten und die größten Aufopferungen der Frau wieder befreiten, was mit dem Publikum auch der König schätzte. Die nächsten Jahre nach diesem Auftritte lebte sie nun mit ihrem Manne ruhig in Berlin; aber erschüttert war dadurch ihr ganzes Innere. Sie war stets kränklich, von dem Augenblicke an, und sehnte sich weg von dem Orte, wo ihr ganzes Lebensglück einen so gewaltigen Stoß erfahren hatte. Eine zweite Flucht ward vorbereitet und dann auch im Jahre 1780 glücklich ausgeführt. Sie ging über Leipzig u. Dresden nach Wien, wo die Kaiserin Maria Theresia sich ihrer gnädig annahm und ihr auch einen Empfehlungsbrief an die Königin von Frankreich mitgab. 1782 kam sie in Paris an. Nachdem sie in Versailles vor der Königin gesungen, den größten Beifall und reiche Belohnungen empfangen hatte, gab sie ein öffentliches Concert in Paris. Der ihr vorausgeeilte große Ruf, die gnadenvolle Auszeichnung der damals noch vergötterten Königin, und dann die Anwesenheit der Todi, versetzte Alles in die höchste Spannung. Die Todi galt bekanntlich damals, und besonders in Frankreich, für die erste Sängerin der Welt. Auch machte deren Anwesenheit die Mara, wie unsere Künstlerin nunmehr hieß, etwas besorgt. Doch — sie sang und Alles war entzückt. Die Mara wurde die Mähr der Stadt und der Journale. Paris theilte sich in 2 Partheien: Todisten und Maratisten. Beide Künstlerinnen waren und sind indeß eigentlich gar nicht mit einander zu vergleichen: im großartig-einfachen und im glänzenden Bravour-Gesange stand die M. unbestritten weit über der Todi, im innigen, zarten und liebreizenden jedoch ward sie von dieser wieder übertroffen. Nun kommt es nur darauf an, wen das Eine oder das Andere mehr anspricht. 2 Jahre blieb die M. in Paris, meist Concerte gebend; dann ging sie nach London (1784), nachdem sie von der Königin von Frankreich noch den Titel einer ersten Königl. Cammersängerin erhalten hatte. Sie ward aufs glänzendste empfangen, wozu auch der, nirgends mehr als in England nöthige Vortheil beitrug, daß sie der Landessprache ziemlich mächtig war. Sie hatte dieselbe schon in ihrer Jugend gelernt und nachher möglichst fleißig geübt. Ihr mächtigster Beschützer war der Prinz von Wallis, nachmaliger König von England. Sie trat zuerst im Pantheon auf, und gewann, außer dem ehrenvollsten Beifall, in 2 Wochen nicht weniger als 15,000 Rthlr. Kein Concert wollte mehr glücken, in welchem sie nicht sang. Dabei ward sie fast täglich in die Gesellschaften der Vornehmen geladen, und für jedes einzelne Stück, das sie sang, erhielt sie nach festgesetztem Preise 300 Rthlr. Den größten Ruhm indeß und innigsten Antheil des Volks gewann sie durch die Theilnahme an den bekannten Händelschen Gedächtnißmusiken.

Sie war die Sonne unter den Mitgliedern dieser Concerte, und unter ihnen leuchteten wahrlich manche helle Sterne. Aber auch hier, hier erst, wie nirgends wo, weder vor= noch nachher, fand sie den Platz, die vorzüglichste ihrer Gaben, ihr Eigenthümlichstes in aller Kraft, Fülle und Wirksamkeit darzulegen: in dem ungeheuren Raume ihr erstaunenswürdiges Organ; in der Einfachheit und dem Großartigen der Composition ihre einfache, großartige Singweise; in dem Ausdrucksvollen, Wahren der Erfindungen Händels die Schärfe ihres Auffassungstalents, ihr Durchdringen seines Geistes — zu zeigen. Hier und nur hier konnte sie an den Tausenden der Zuhörer ihre Fähigkeit erproben, die stets bedeutenden Worte nicht nur in jeder Sylbe Jedem verständlich vorzutragen, sondern auch ihm jedes derselben und jeden Accent belebt und eindringlich ans Herz zu legen. Noch heute erinnern sich Männer von vollgültigstem Urtheile mit Erstaunen u. freudiger Begeisterung — z. B. mit welcher ungeheuern Kraft, und mit welcher, das festeste, unbedingteste Vertrauen ausdrückenden Größe, sie, in jener berühmten Arie des Händelschen „Messias", das oft wiederkehrende „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" — sang, singend sprach und sprechend sang, alle Zuhörer zu gleichem Gefühle stimmend, und ihre Gemüther mit sich emporschwingend. Das, doch auch nur eben das, hat nie eine Sängerin vermocht, nie eine geleistet. Im Händelschen Oratorium war ihr Culminationspunkt; in London sang sie und vielleicht zum ersten Male darin, und so war denn auch dort ihr glänzendster Triumph, doch war ihr Beifall auch in der Oper nicht minder. In den Wintern 1785 und 1786 sang sie in der italienischen Oper zu London und ward, obgleich es nicht — wie gezeigt — ihr eigentlichster Wahlplatz war, enorm bezahlt. Von der Hauptstadt aus verbreitete sich ihr Ruhm natürlich auch in die übrigen großen Städte Englands und man verlangte sie ebenfalls zu hören. In Oxford bewunderte man ihren Gesang, aber weil sie sich nicht in das stürmische Verlangen des Publikums, eine Arie zu wiederholen, fügen wollte, hatte sie hier auch eine nachdrückliche Ahndung ihres oft getadelten Eigensinns zu erfahren, die damit endigte, daß der Kanzler der Universität ihr am andern Morgen schriftlich die Weisung gab, die Stadt Oxford nie wieder mit ihrem Gesange zu behelligen. 1788 ging sie von London zum Carneval nach Turin. Im folgenden Jahre trat sie in Venedig auf, und ward wie eine Königin daselbst empfangen. Indeß waren ihr die ital. Scudi nicht so genehm wie die engl. Guineen, und sie kehrte daher schon 1790 wieder nach London zurück, von wo sie nur, eingegangenen Verbindlichkeiten gemäß, zum folgenden Carneval noch einmal nach Venedig reiste. Ihr Weg ging durch Frankreich, Paris, wo sie indeß diesmal nicht sang. Ihr nunmehriger Aufenthalt in London war eine Fortsetzung des vorigen. Beifall und Belohnung blieben sich gleich, und das ist, bei einem Aufenthalte von 10 Jahren an ein und demselben Orte (so lange blieb sie jetzt ohne alle Entfernung dort), ein neuer Beweis für ihre Größe. Mit dem 50sten Lebensjahre jedoch — immer so spät, als höchst selten bei einer Sängerin — begann die Natur ihre Uebergewalt über die Fähigkeiten, welche sie verliehen, geltend zu machen. Der M. Stimme ward bedeutend schwächer. Allein da sie es in gleichem Verhältnisse aller Töne ihrer vielumfassenden Scala wurde, und am Klang, mit der Vollkraft und dem Silberlaut nicht auch das Wohlgefällige verlor, und da alle übrigen Vorzüge der Sängerin ihr blieben, und von ihrer Erfahrenheit nur anders und auf Anderes angewendet zu werden brauchten, so blieb doch auch jetzt noch eine bewunderungswürdige und, war das Local nicht größer als der jetzige Grad ihrer

Kraft es verlangte, eine hinreißende Sängerin. In London freilich waren die Räume nicht so beschränkt, und so beschloß sie denn auch 1802, zumal da die Uebermacht, die sie dort über die Gemüther ausübte, größtentheils sich auf die imponirende Kraft und Fülle ihrer Stimme gründete, England zu verlassen und durch Frankreich in ihr stets geliebtes deutsches Heimathsland zurückzukehren. Ihr Abschiedsconcert in London trug 7000 Rthlr. ein. In Paris gab sie auf ihrer Durchreise ein Concert im großen Operntheater. In Deutschland fand sie überall das ehrenvollste Entgegenkommen, und auch eine, für dies Land ganz ungewöhnliche, reiche Belohnung. Frankfurt, Gotha, Weimar, waren Stationen, wo sie länger verweilte und sich öfter hören ließ. Im Februar 1803 kam sie nach Leipzig. Rührend ist ihr Zusammentreffen hier mit dem alten Hiller. Rochlitz schildert in seiner mehrerwähnten Geschichte diese Scene ausführlich, uns fehlt der Raum dazu. Was dem gebildeten Beobachter damals an ihr auffiel, war ihr plumpes, ungeschlachtes und in Redensarten oft sogar gemeines Benehmen. Rochlitz versichert, daß es ihm manchmal dabei eiskalt über den Rücken gelaufen sey. Als Sängerin hatte sie im Allgemeinen den einfach-grandiosen, unverzierten Gesang, der Alles will durch Ton, Nachdruck und Ausdruck aufgegeben; es fehlte ihr dazu auch an Kraft und Klangfülle, deren man bei verziertem Gesange in jeder Hinsicht weniger bedarf. Ihr Umfang war nur noch vom kleinen b bis zum 3gestr. d. Wer sie früher nicht gehört hatte, dem that diese Veränderung nicht wehe, und war noch immer sehr überrascht durch ihre außerordentliche Fertigkeit. Bis auf die Catalani hatte man auch damals noch Nichts der Art gehört. Aus begreiflichen Gründen sang sie jetzt nun aber auch vorzüglich Tonstücke von unbestimmtem Charakter, wie die italienischen der Zeit ziemlich alle waren und bis jetzt geblieben sind. In Berlin, wohin sie von Leipzig reiste, und wo sie in Concerten ungemeinen Beifall ärndtete, gab sich die Nothwendigkeit jener Veränderung am deutlichsten kund, als sie, indeß erst auf vieles Zureden, den „göttlichen Propheten" in Grauns „Tod Jesu" noch einmal singen wollte. Es konnte der Erfolg nicht vortheilhaft seyn. Besser ging es ihr wieder in Wien, wo man von jeher, selbst auf Unkosten des Geistigen, den hauptsächlichsten Werth auf Virtuosität legte, und in dieser stand die M. jetzt allein hoch. Sie war 1803 dort. 1804 kam sie nach Petersburg, und 1805 nach Moskau. In beiden Hauptstädten ward ihr dieselbe Gunst, wie in Wien. Dazu kam noch das besondere Wohlgefallen einiger der größten Häuser, in denen Musik zum geistigen Leben als nothwendig erachtet wurde, und so beschloß sie, den Rest ihrer Tage in dem alten ungeheuren Czaarensitze zuzubringen, auch nicht mehr öffentlich aufzutreten, sondern nur in Privatzirkeln und hier nach ihren Kräften sich zu richten, und zur Unterhaltung endlich jungen Mädchen Unterricht zu geben. Den 60er Jahren sich nähernd und befreit von gewissen Schwächen der Leidenschaftlichkeit und rücksichtslosen Dahingebung fing sie auch an, in ihren außerkünstlerischen Angelegenheiten besonnener und fester zu werden. — Wir müssen hier Einiges aus ihrer Geschichte als Gattin und Frau nachholen. — Schon während ihres ersten Aufenthalts in Paris und London hatte es ihr Mann mit seinen üblen Gewohnheiten und auch im Hause mit der Frau so arg gemacht, daß die Liebe dieser zu ihm endlich wohl abnehmen mußte. Sie trennte sich von ihm, und da sie ihm eine nicht unbeträchtliche Unterstützung auf Lebenszeit zusicherte, auch ohne Streit. Uebrigens hatten sie die traurigen Erfahrungen, die sie mit diesem ihr nicht einmal treuen, und nach ihrem Einkommen nur gierigen und aller ihrer Wohlthaten und vielen und

großen Aufopferungen unwürdigen Manne machte, dessen weitere Geschichte wir im folgenden Art. erzählen, nur für diesen einen Fall gewitzigt. Sie reiste bald mit einem anderen wohlansehnlichen jungen Manne, Namens Florio, von dessen Verdiensten andern Leuten durchaus nichts weiter bemerkbar wurde, als daß er kaum mittelmäßig Flöte blasen, und die reiche Casse der M. verwalten konnte. Viele wunderliche Geschichten knüpfen sich an dies Verhältniß, die wir aber natürlich aus Delicatesse auf sich beruhen lassen. Jetzt — knüpfen wir unsere Erzählung wieder an — jetzt schaltete kein Florio (dessen Mutter sie hätte seyn können, so verschieden war das Alter) mehr mit ihrem immer noch großen Einkommen; sie sorgte für Sicherung eines gemächlichen Alters, kaufte sich ein Haus in Moskau, auch einen angenehmen Landsitz bei der Stadt, und legte ihr noch übriges großes baares Vermögen bei einem Handlungshause an. Wie aber das Glück sich gewöhnlich tückisch an dem rächt, der es nicht zu schätzen weiß, so erging es auch bei ihr. Napoleon erschien mit seinen Heeren vor der Stadt, Alles flüchtete, nur das Nothdürftigste mit sich nehmend, auch die Mara, und als der Franzose abgezogen war, und sie zurückkam, lag ihr Haus in Asche, ihr Landgut war total verwüstet, und der Kaufmann erklärte sich insolvent; auch keine Großen und Reichen waren mehr da, bei denen sie Unterricht hätte geben können; sie mußte fort wandern, und kein Mensch fragte: wohin und womit, oder ob es mit blutendem Herzen geschehe? Mit einem Schlage stand sie wieder auf dem Punkte, den sie vor einem halben Jahrhundert verlassen: arm, hülflos, selbst ohne Rath und Heimath. Doch wie damals das Kind, so fand auch jetzt die bejahrte Frau theilnehmende Freunde. Sie ging durch die deutsch-russischen Provinzen; besonders in dem musikliebenden Liefland fand sie günstige Aufnahme. Sie lebte als Hausgenossin in mehreren angesehenen Familien theils zu Reval, theils auf dem Lande, und unterrichtete im Gesange. 4 Jahre dauerte das; dann reiste sie, um unabhängig zu seyn oder vielmehr wieder zu werden, 1819 über Berlin nach London; erreichte aber an beiden Orten ihre Absicht nicht. In Cassel, wohin sie nun ging, ihrem Geburtsorte, wollte sie gern — nach einem Schreiber dieses vorliegenden eigenhändigen Briefe — Gesangslehrerin am Hofe werden; allein so ausgezeichnete Auf- u. Theilnahme sie bei der Churfürstin selbst wie bei Hofe überhaupt fand, so erreichte sie einer niedrigen Intrigue wegen ihren Zweck doch nicht. Da entschloß sie sich zur Rückkehr nach Liefland, in die vor ihrer letzten Abreise verlassenen Verhältnisse, deren Fortsetzung ihr mehrere angesehene Häuser zugesagt hatten, und dort starb sie denn auch, in Reval, am 20sten Januar 1833, also in einem Alter von 84 Jahren, geachtet und geliebt von Vielen, doch in Armuth. Ihren letzten Geburtstag hatte man noch feierlich begangen. Zwei Abgeordnete der Ritterschaft geleiteten sie in das Actienhaus, wo ihr, von ihren Schülerinnen und mehreren anderen Damen empfangen, zwei von Göthe eingesandte u. von Hummel componirte Gedichte überreicht wurden. Ernst Platner, ihr berühmter alter Freund in Leipzig, sagte, als sie 1803 von ihm geschieden war: „Es hat mir viel Freude gemacht, sie wieder zu sehen, aber gern hätt' ich diese Freude entbehrt, und ihr gegönnt, daß sie vor 10 Jahren nach dem vollendetsten Vortrage eines Händelschen Oratoriums plötzlich gestorben wäre, denn ich kenne nichts Niederschlagenderes und Unheimlicheres als einen wahrhaft bedeutenden Menschen, der sich selbst überlebt."

Mara, Johann, der vorhergehenden Sängerin Gatte, und Sohn des folgenden Violoncellisten, ward geb. zu Berlin 1744 und stand, von seinem Vater gebildet, als Cammermusikus in der Capelle des Prinzen Heinrich

von Preußen. Vieles aus seinem Leben und von seinem Charakter haben wir bereits im vorhergehenden Artikel erzählt. Er war ein tüchtiger Meister auf seinem Instrumente, sowohl was Fertigkeit als seelenvollen Vortrag betrifft. Auch war er nebenbei ein achtungswerther Schauspieler. Den größten Beweis von diesem Talente gab er in der Art und Weise, wie er die damalige Gertrud Schmähling für sich zu gewinnen und nachher als seine Gattin zu beherrschen wußte. Als sich (s. den vorhergeh. Art.) seine Frau in London von ihm trennte, zog er aus, und, mit seinem Violoncell wie mit seinen Unarten, besonders in Deutschland und Holland umher, wo er dann auch, ziemlich spät, unter traurigen Umständen, sich zu Grunde gerichtet hat. Gegen Ende des Jahres 1799 hielt er sich eine Zeitlang in Berlin und der Umgegend auf, in seinem Aeußern wie in seinem Innern herabgekommen, und auch als bloßer Violoncellspieler, als welcher er früher einen so hohen Grad von Vortrefflichkeit in jeder Beziehung behauptete, bedeutend zurückgekommen, da er, so lange er von dem Erwerb seiner Gattin und mit ihr lebte, Uebung für unnöthig hielt, und statt dessen seine Zeit lieber in Wirthshäusern zubrachte. Indeß spielte er noch hie und da und verdiente sich Einiges; die Hauptstütze übrigens zu seinem Lebensunterhalte, der viel bedurfte, fand er neben dem, was er von seiner Frau erhielt, in dem Mitleiden Anderer. 1801 war er in Sondershausen, und Gerber versichert, daß er damals immer noch so viel Fertigkeit und guten Vortrag gehabt habe, um in jedem Orchester tüchtig mitwirken zu können. Auch war er bei weitem nicht mehr so unmäßig im Essen und Trinken als sonst, und überhaupt durchaus nicht ausschweifend. Allein man hatte nun einmal eine Meinung gegen ihn gefaßt, und sein gar ärmliches und nachlässiges Aeußere war auch nicht im Geringsten geeignet, den, der ihn nicht von früher kannte, für ihn zu stimmen. So rächte schrecklich das Schicksal an ihm das Ungemach, das er seiner unschuldigen Gattin angethan, da selbst Reue und Besserung die Schritte seiner Verfolgung nicht zu hemmen vermochten. Doch waren jene auch nicht von Dauer. Nur einer neuen und bedeutenden Geldsendung bedurfte es von Seiten seiner Gattin, und er ward von Neuem ein Opfer seines unseligen Hanges zur Schwelgerei. 1804 ging er nach Holland, und hier ward er ein wahrer Trunkenbold, von dem alles Ehrgefühl endlich auch wich. Tag und Nacht brachte er in Matrosenherbergen und gemeinen Bierhäusern zu, wo er zu Tanz spielte, bis ihn endlich der Tod im Sommer 1808 zu Schiedam bei Rotterdam von dieser Welt abrief. So endigte ein Mann von vielem und großem Talente, ausgebreiteten Kenntnissen, und wahrhaft großer Welt- und Menschenkenntniß, den die Natur auch im Aeußern so bevorzugt und lange Zeit das Glück in seinen Schutz genommen hatte, bis er Trotz bot ihm selbst und die Leidenschaft ihn verhöhnen ließ die Stimme des Verstandes.

Mara, Ignaz, der Vater des vorhergehenden, war aus Teutschbrod in Böhmen gebürtig, wo er auch seine erste musikal. Bildung erhielt, und in seiner Blüthezeit ein tüchtiger Violoncellvirtuos, besonders jedoch durch schönen Ton und gefühlvollen Vortrag, weniger durch technische Fertigkeit sich auszeichnend. Noch 1779, wo er doch schon ein ziemlich alter Mann war, und länger als 40 Jahre als Cammermusikus in K. Diensten zu Berlin gestanden hatte, rühmte man diese Vorzüge an ihm. Auch galt er für einen geschmackvollen und gewandten Componisten für sein Instrument, und mehrere Concerte, Solos und Duette, welche, freilich meist nur durch Abschriften, von ihm bekannt geworden sind, begründen auch diesen ehrenvollen Ruf. Er starb zu Berlin um 1784.

Mara, Cajetan, Bruder des vorigen Ignaz, hatte zu seiner Zeit als Organist und Componist einen großen Ruf. Er ward am 4. Sept. 1719 zu Teutschbrod in Böhmen geboren, besuchte in seiner Jugend die dortige lateinische Schule, und trat endlich, nach beendigtem philosophischen Curs, 1739 in den Augustiner-Orden, in welchem er nach wenigen Jahren zum wirklichen Priester ernannt wurde. Als solcher war er jedoch auch in der Tonkunst, die er von Jugend auf mit Liebe getrieben hatte, nicht müssig, und seines herrlichen Orgelspiels und überhaupt seiner vielen guten musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten wegen ward er Musikdirector an der Ordenskirche seiner Vaterstadt, und nachdem er 13 Jahre lang dies Amt rühmlichst verwaltet hatte, in gleicher Eigenschaft an St. Wenzel in der Neustadt zu Prag berufen. Hier war er besonders unermüdet beschäftigt mit dem Studiren der Partituren großer Meister, von denen er allein 300 Messen eigenhändig abgeschrieben haben soll. Zugleich unterrichtete er fleißig im Generalbasse, zog viele tüchtige Schüler, und componirte für Kirche und Cammer. Zur Vermehrung der Musikaliensammlung, die er aus Liebhaberei anlegte und die später einen bedeutenden Umfang gewann, war ihm auch sein Bruder Ignaz sehr behülflich. So brachte er 19 Jahre in dem Augustinerkloster zu Prag zu. Dann wurde dasselbe aufgehoben; er kehrte wieder nach seiner Vaterstadt Teutschbrod zurück, und wirkte daselbst wieder auf die alte gewohnte Weise als Orgelspieler und Lehrer. 1788 aber traf ihn ein Schlagfluß, der ihn an allen Gliedern lähmte, und er ward unfähig zu jeder Art von Amtsverrichtung. Doch brachte er auch nur noch kurze Zeit in diesem traurigen Zustande zu: der Tod befreite ihn bald von allem zeitlichen Uebel. O.

Marassa, Anna, Sängerin, Adoptiv-Tochter des berühmten Bassisten Joseph **Fischer** (s. d.), weshalb sie sich gewöhnlich auch **Fischer-Marassa** schreibt, ist nicht geboren 1804 oder 1805, wie es an anderen Orten heißt, sondern 1802, wie wir von ihrem wirklichen Vater, dem derzeit pensionirten Hofschauspieler und Regisseur **Miedke** in Stuttgart selbst wissen, und zwar zu Anspach, wo dieser damals mit seiner Gattin am Theater angestellt war. Sie ist 2 Jahre älter als ihr Bruder, der jetzige Capellmeister **Krebs** (s. d.) in Hamburg. Daher ist es denn auch nicht ganz richtig, wenn wir unter dem Art. Jos. **Fischer** sagen, daß sie 1806 als ein 1½jähriges Kind von diesem adoptirt worden sey: sie war damals 4 Jahre alt. Mit dem Eintreten in Fischers Haus, das sie diesen Augenblick noch, nach einem uns vorliegenden Briefe, als ein wahrhaft väterliches, älterliches begrüßt, nahm sie auch dessen Namen an, und ward von ihm wie ein eigenes Kind behandelt, unterrichtet und zu Allem angehalten, wodurch sie sich eine glückliche Zukunft und ein zufriedenes Leben sichern konnte. Vortheilhaft gestaltet im Aeußern, dabei mit einer herrlichen, umfangreichen Sopranstimme begabt, und überhaupt mit einem entschiedenen, reichen Talente zur dramatischen Gesangskunst ausgestattet, wählte sie auch diese an der Seite ihres väterlichen Mentors zu ihrem Berufe. Es läßt sich denken, daß ein Talent, wie sie es in ihrer frühesten Jugend schon besaß und zeigte, aus **Fischers** Schule nicht anders als meisterlich gekräftigt hervorgehen konnte. Und so war es denn auch der Fall. Lange Zeit reiste sie mit ihrem Pflegevater, und an seiner Hand auch betrat sie zum ersten Male die Bühne. Der Erfolg war glücklich und versprach Viel. In Italien, wo Fischer bekanntlich eine Reihe von Jahren sich aufhielt, erwarb sie sich bald einen bedeutenden Ruf. Sie sang dort auf den ersten und größten Bühnen. Deshalb schickte sie denn ihr Pflegevater auch, als

sie mit ihm aus Italien nach Deutschland zurückgekehrt und nun auch hier in der Zeit um 1820 in verschiedenen größeren Städten, theils auf dem Theater theils in Concerten mit gleich günstigem Erfolge aufgetreten war, wieder nach Italien, wo ihr Ansehn doch nun einmal und überall, vielleicht in Folge der rein italienischen Schule, die sie genossen, eine festere Basis u. einen dauernden Charakter gewonnen hatte. Sie sang in Mailand, Verona, Florenz u. s. w. in allen ersten Parthien, und gehörte zu den wenigen Ausländern, welche es wagen durften, neben einer Pasta, Lalande, Ronzi, ja selbst Malibran, mit der Gewißheit wenigstens aufzutreten, daß ihr wohlerworbener Glanz dadurch nicht verdunkelt werden, und ihr großes Verdienst fortwährend die Anerkennung erhalten würde, die ihm das unpartheiische Urtheil, was Fertigkeit im Gesange, schöne Stimme, Leichtigkeit der Auffassung und energische Wahrheit der Darstellung betrifft (und dies sind die Tugenden ihres Gesanges), auch ohne solchen Vergleich vielfach bereits zugesprochen hatte. In Neapel verheirathete sie sich an einen gewissen Maraffa, und der italienische Klang dieses Namens, durch welchen sie sich gewissermaßen mehr eingebürgert fühlte in dem kunstliebenden Süden, wo sie ihre Laufbahn begonnen, veranlaßte sie, von der Zeit an auch so sich zu nennen, und nur da noch den Namen Fischer sich vorzusetzen, wo sie fürchten mußte, als Maraffa noch nicht bekannt zu seyn, oder wo es die Achtung vor ihrem als Sänger und Schauspieler einst so hochgefeierten Pflegevater und Lehrer ihr gebot. Die Städte Turin, auch Cadix, Sevilla und einige andere des spanischen Südens wurden nun Zeugen ihrer Kunst. Dann trat sie eine Rückreise über Neapel nach Oberitalien an, und von hier kam sie im Sommer 1836 wieder nach Deutschland, ihr Vaterland, in dem sie aber gewissermaßen als ein Fremdling erscheint, und auffallend genug macht sie auch bis zu diesem Augenblicke (December 1836), wo sie in Mannheim bei ihren Pflegeeltern froh und zufrieden lebt, noch keinen ernstlichen Versuch, sich hier die ausgebreitete Bekanntschaft zu erwerben, die ihr auf heimischem Boden schon längst hätte zu Theil werden sollen, und die zu erwerben bei der Vortrefflichkeit ihrer Leistungen als Desdemona, Rosine und in denen ähnlichen Parthien ihr nur ein Leichtes seyn müßte. Eine gewichtige Aufforderung dazu sollte sie schon in dem Gerüchte finden, das sich während ihres langen ununterbrochenen Aufenthalts in Italien hier verbreitet hat, daß sie nämlich seit geraumer Zeit schon die Bühne verlassen und sich dem Privatleben hingegeben habe. In so tiefe Vergessenheit sie dadurch bei den deutschen Kunstfreunden gerathen ist, eben so überraschend würde ihr plötzliches und erwünschtes Wiedererscheinen auf deutscher Bühne, und dadurch dem neuen Aufschwunge ihres hier eingeschlummerten Rufes nicht wenig kräftig förderlich seyn.

Maraice, s. Marais.

Marain (den Vornamen findet man nirgends angegeben), ausgezeichneter Violin= und Harfenvirtuos und Componist für seine Instrumente, lebte und blühete zu Anfange des laufenden Jahrhunderts zu London, war aber ein Franzose von Geburt. Sein leidenschaftlicher Charakter pflegte einen eben so starken Einfluß auf seinen Vortrag zu äußern, als dies bei seinen Compositionen wirklich der Fall gewesen ist. Durchgehends sind sie heftig, ja zuweilen wild und wüst; dennoch aber herrscht in ihnen allen ein kräftiger, energischer Geist und ergreifende Originalität. Das Beste was er geschrieben hat, ist ein Concertante für Pianoforte und Harfe. Es erschien 1803. Nachgehends ist noch Manches von ihm gedruckt

worden; in keinem Werke aber hat er die Höhe des Genies wieder erreicht, die sich in jenem unverkennbar kund giebt. 4.

Marais (hie und da auch Maraice geschrieben). 1) Maria, Gambist und als solcher mit dem Titel eines Cammermusikus einst in K. Französischen Diensten zu Paris, war auch geboren daselbst am 31. März 1656, und starb am 15. August 1718. Den ersten Unterricht auf der Gambe erhielt er bei St. Colombe; aber schon nach 6 Monaten gab er denselben wieder auf, und überließ sich seiner eigenen Uebung, durch die er es auch zu einer großen Meisterschaft brachte. Er machte sich später auch um sein Instrument selbst verdient, indem er ihm eine siebente Saite zufügte, und die 3 stärksten Saiten überspönn. Auch componirte er Vieles für dasselbe: Solo's und Duette, Trio's u. s. w.; und endlich setzte er auch die Opern „Alcide“ (1693 mit Louis Lully gemeinschaftlich), „Ariane et Bacchus“ (1696), „Alcione“ (1706) und „Semele“ (1709) in Musik. Von ohngefähr 1712 an beschäftigte er sich fast gar nicht mehr mit der Kunst, bezog ein kleines Haus in der Vorstadt und vertrieb sich hier ausschließlich mit der Abwartung der Pflanzen in dem dabei befindlichen Garten die Zeit. — 2) Roland M., Sohn des vorhergehenden und ebenfalls ein zu seiner Zeit sehr berühmter Gambenvirtuos zu Paris, wo ihn auch 1726 Quanz kennen lernte, der sein Spiel so sehr rühmt und hinsichtlich der Präcision und Annehmlichkeit sogar dem des berühmten Fortcroix vorzieht. Aller Wahrscheinlichkeit nach war er auch der Lehrer unsers bekannten Hesse. Er schrieb eine „Nouvelle Methode de Musique pour servir d'Introduction aux Auteurs modernes“ etc., und dann componirte er mehrere Cantaten und Gambenstücke, die aber meist Manuscript geblieben sind. 11.

Marazzoli, Marco, ein berühmter Componist des 17ten Jahrhunderts. Anfangs stand er ums Jahr 1637 als Tenorist in der päbstlichen Capelle und setzte für Rom verschiedene Oratorien in Musik, welche großen Beifall fanden und oft in der Chièsa nuovo aufgeführt wurden. Später verließ er indeß die päbstliche Capelle und wandte sich nach Venedig, wo er im Jahre 1642 die Oper „Gl' Amori di Giasone e d'Isile“ mit außerordentlich günstigem Erfolge aufs Theater brachte, welcher 1656 „il Trionfo della Pièta“ für Rom folgte. Zugleich war er auch ein vortrefflicher Harfenist und hat viele Stücke für dies Instrument hinterlassen. v. Wzrd.

Marazzoli war aus Parma gebürtig und trat am 23. Mai 1637 in die päbstliche Capelle. Er war auch Cammervirtuos der Königin Christine von Schweden, und wirklich als ein großer Harfenspieler und vorzüglicher Componist von Oratorien und Cantaten beliebt; allein daß er sich später nach Venedig gewandt habe, ist unwahrscheinlich. Daß er ein musikalisches Drama (weiter war jene Oper nichts) für Venedig schrieb, zeugt nicht dafür; wohl aber spricht dagegen, daß er bei seinem Tode, der am 26sten Januar 1662 in Rom erfolgte, sowohl für das päbstliche Sängercollegium als für die Benefizianten der Liberianischen Hauptkirche zur Erinnerung an ihn ein jährliches Geschenk von 5 Lire aussetzte. Die Oper „il Trionfo“ etc. führte eigentlich den Titel „La vita umana.“ Sie ward zu Ehren der Königin von Schweden im Pallast Barberini aufgeführt und 1658 gedruckt. Die Worte waren von Giulio Rospigliosi, nachherigem Pabst Clemens IX. Andere musikalische Dramen von ihm sind: „L'arme e gl' amori“ (ebenfalls in jenem Pallast und zu Ehren der Königin aufgeführt) und „Dal male il bene“ (mit Abbatini gemeinschaftlich zur Vermählungsfeier der Fürsten von Palestrina). Einige seiner sog. Cantate morali findet man in Giuf. Giamberti's „Poesie morali“ (Orvieto 1628). Im Archive von S. Maria in

Vallicella zu Rom befinden sich viele seiner Oratorien, so wie mehrere Madrigalen, Arien und Cantaten unter den Manuscripten enthalten sind, welche Baini bei dem Verkauf der Bibliothek des Hauses Colonna an sich brachte. Auch in der Geschichte der Königin Christine von Schweden von dem Grafen Giulio wird dieses Tonsetzers mit vieler Auszeichnung gedacht. d. Red.

Marbeck, John, um die Mitte des 16ten Jahrhunderts Baccalaureus der Musik und Organist an der St. Georgen-Capelle zu Windsor, ein Mann von ausgebreiteten Kenntnissen, hatte, ehe er sich der Musik ganz ergab, den Einfall, mit 3 Anderen Theil an der Reformation zu nehmen, und ward eigentlich dadurch hauptsächlich erst Musiker, als welcher er früher nur wenig bekannt war. Als nämlich bei der Untersuchung der Sache ein von ihm geschriebener Brief Calvins und eine von ihm selbst entworfene, schon bis zum Buchstab L. vorgeschrittene Concordanz zum Vorschein kam, ward er für schuldig erklärt und sollte mit den übrigen Dreien erhängt werden. Da aber wußte er sich durch allerlei geschickte Deutung der gegen ihn vorliegenden Beweise so zu vertheidigen, daß er frei gesprochen wurde, und nun schwur er sich selber, nichts Anders mehr als blos die gefahrlose Musik zu treiben, und studirte sie mit allem Fleiß. 1549 ward er Baccalaureus zu Oxford, und die beim öffentlichen Gottesdienste üblichen Hymnen und Gebete, welche er jetzt in Musik brachte und 1550 unter dem Titel The Booke of Common Praier, noted. herausgab, machten ihn alsbald weit berühmt. Es ist das Buch, das indeß nur den einstimmigen Priestergesang in 3erlei großen Noten enthält, selbst jetzt noch in England in Ansehn, jedoch selten. Außerdem setzte er aber auch noch manches Andere für die Kirche, was die Engländer classisch nennen, und wovon Hawkins im 3ten Bde. seiner Geschichte pag. 246 eine Hymn, A Virgine and Mothera 3 voices mittheilt. 17.

Marcá, Leonhard, lebte als Orgelbauer in der 2ten Hälfte des 15ten Jahrhunderts zu Nürnberg und war zugleich Barfüßer-Mönch. Von seinen Arbeiten wird nur noch einer Hauptreparatur der Orgel in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg erwähnt, die er 1479 vornahm. Dieselbe erhielt durch ihn, was historisch merkwürdig ist, 1100 Pfeifen, von welchen die größte 39 Fuß lang war; und das Positiv davon hatte 454 Pfeifen.

Marcato (ital.) — markirt, stark accentuirt, hervorgehoben, hervorstechend; steht immer nur bei einzelnen Stellen und Stimmen, welche besonders ins Ohr fallend vorgetragen werden sollen. Der Zusatz ben (gut, wohl) ist noch eine Verstärkung der Bedeutung von marcato; z. B. il Basso ben marcato — den Baß recht stark markirt, accentuirt. a.

Marcello di Capua, s. Bernardini.

Marcello, Alessandro, älterer Bruder des folgenden und für den Musiker allerdings viel wichtigeren Benedetto M., ward um 1676 zu Venedig geboren, und, aus einer alten adeligen Familie stammend, seinem Stande gemäß in ziemlich allen Künsten und Wissenschaften erzogen. Unter diesen studirte er mit besonderem Fleiße Philosophie und Mathematik, und unter jenen die Musik, der er denn auch, obschon im Grunde nur als Dilettant, sein ganzes Leben hindurch mit besonderer Vorliebe zugethan blieb. In seinem Hause zu Venedig, wo er bis an seinen Tod (1750) verweilte, unterhielt er ein wöchentliches Concert, worin zwar meist nur seine eigenen Compositionen zur Aufführung kamen, an dem aber die angesehensten Künstler der Stadt thätigen Antheil nahmen. Zudem war es gleichsam

eine Freistätte für jeden fremden Musiker, der nach Venedig kam und sich nur durch irgend Etwas auszeichnete. Die von ihm in den Druck gegebenen Compositionen erschienen fast alle unter dem Namen Eterio Stinfalico, den er als Academiker angenommen hatte. Es sind darunter mehrere vortreffliche Cantaten, Concerte für Flöte, Oboe und Violine mit kleiner Orchesterbegleitung, auch Violinsolos u. s. w. Einige sind sogar in Deutschland, nämlich zu Augsburg, nachgedruckt worden.

Marcello, Benedetto, jüngerer Bruder des vorhergehenden, geb. zu Venedig 1680 u. gest. zu Brescia 1739, vielfach verkannt, aber immer der Meister, dem die alte, berühmte Venetianische Schule fast Alles verdankt, und der den pränestinischen Studien ergeben war, wie kaum Einer unter den Tonsetzern seiner Zeit. Mit Ausnahme des Opernfaches, dem sich seine Muse — was man auch Dramatisches ihm irrig hie und da zuschreiben mag — nie zugewandt hat, arbeitete er in allen Stylen und immer mit dem Glücke, dessen das rechte Geschick sich jedesmal erfreut. Von den größten und gepriesensten Tonsetzern aller Zeiten besitzen wir nicht so viele unter sich verschiedenartige Meisterwerke als von ihm, und von Keinem können wir sagen, namentlich unter den Kirchencomponisten, daß auch das Beste und Schönste, was er lieferte, sich einer solchen Aufnahme erfreuete, wie z. B. die 50 Davidischen Psalmen von diesem Marcell, die sich in den kürzesten Zwischenräumen in fast unzählbaren Auflagen erneuerten, schon manches im Verlaufe der Zeit gepriesene Werk überlebt haben, und sicher auch noch manches überleben werden. Begeisterte er sich bei ihrer Abfassung, wie bei seinen Duetten und Cantaten, in poetischer Beziehung an einem Dante, Petrarca und Ariosto, so regten in rein musikalischer Rücksicht seine Fantasien am meisten an die Partituren eines Pierluigi, und zwar nach Anleitung seines großen Meisters Gasparini, nach welcher er sie fleißig studirte. So aber auch nur konnte, mußte etwas Großes in ihm erstehen. Werfen wir indeß vor Weiterem einen Blick auf seine Geschichte. Aus einer der ersten und angesehensten, ja noch jetzt blühenden, adeligen Familie stammend, erhielt er auch eine höhere Erziehung, und trieb er auch mit allem Fleiße und aller Liebe Musik, so war er doch zu einem andern Berufe bestimmt. Nach Vollendung seiner Studien bekleidete er Anfangs das Amt eines Richters unter den sog. Vierzigern der Republik; dann wurde er Provveditor zu Pola, und endlich Kanzler oder Schatzmeister zu Brescia, als welcher er sich eines bedeutenden Ansehens erfreute und als welcher er denn auch, wie oben angegeben, starb. Diese Lebenscarriere aber und namentlich seine letzte politische Stellung ist der Grund einer, selbst von sonst tüchtigen Meistern und in jeder Hinsicht achtungswerthen Kritikern fortgeführten Verdächtigung seines musikalischen Talents geworden. Es schreibt sich dieselbe schon von seinem ersten Auftreten als Componist her. Wir wissen, daß vor und noch zu seinen Zeiten besonders die strengen Contrapunktisten das Feld der Composition behaupteten. Poesie und Musik wurden im Allgemeinen als 2 ganz verschiedene Dinge angesehen und diese, bis auf einzelne Ausnahmen, nach Pythagoräischer Art mehr als eine Augenweide und ein Spiel des Verstandes betrachtet. Im Sinne seines Meisters Gasparini schlug er einen ganz entgegengesetzten Weg ein, und das brachte ihm Feindschaft, die es denn auch an Angriffen aller Art und von allen Seiten nicht fehlen ließ, denen er übrigens nur zwei Mal und das erste Mal mit einer beißenden Satyre (il Teatro alla moda), nachher mit dem Briefe „Lettera famigliare d'un academico filarmonico ed Arcade discorsiva sopra un libro di Duetti, Terzetti e Madrigali a piu voci", öffentlich entgegen-

trat. Zum Gegenstande seiner Kritik hatte er Lotti's großes Duettenwerk gewählt. Gedruckt ward die Schrift 1705. Nach seinem Tode fand man noch zwei andere Schriften gleicher Tendenz unter seinen Manuscripten: „Teorica musicale ordinata alla moderna pratica. Si tratta de' principi fondamentali del Canto, e suono in particolare d'Organo, e il Gravicembalo, e del comporre. Opera utilissima tanto agli studenti, quanto à Maestri per il buon metodo d'insegnarti", — und „Alcuni Avvertimenti al Veneto Giovanetto Patrizio di Benedetto Marcello, per istruzione del Nipote di lui Lorenzo Alessandro d'Alessandro". Aus allen diesen Schriften geht übrigens hervor, daß man damals doch die Beweise gegen die Unhaltbarkeit seiner Principien aus der Sache selbst zu führen sich bemühte. Später aber, und gerade von Mattheson, Forkel und Burney, wo man die Wahrheit seiner Ansichten selbst nicht mehr, ihrer Allgemeinheit und Festigkeit wegen, umzustoßen vermochte, wurde das Geschoß in einem sonderbaren ästhetischen Muthwillen auf seine Person gerichtet, und man suchte darzuthum, daß nicht Marcello dem Musiker, sondern Marcello dem Kanzler sey mit dem Lobe seiner musikalischen Werke gehuldigt worden. Daß man seine Werke in Rom, Paris, Petersburg, London rc. aufgeführt u. in die Landessprache übersetzt habe, hätten aus Politik die Gesandten dieser Höfe zu bewirken gewußt. Es ist wahrhaft lächerlich, wenn man in Büchern wie Burney's und Forkel's Geschichte, des Letzteren Literatur rc. solches Gerede liest. Bei Forkel und Mattheson fällt es dem Kundigen jedoch noch weniger auf als bei Burney u. A. Es ist wahr, die verschiedenen fremden Höfe thaten ihm, als Kanzler der Republik, und wohl aus politischen Gründen, alle Ehre an, und da es bekannt war, daß er die Musik leidenschaftlich liebte und trieb und, wie alle Tonsetzer, es wohl gern sah, wenn seine Werke auch an anderen Orten zur Aufführung kamen, so huldigte man auch willig diesem seinem Talente. Der Cardinal Ottoboni in Rom z. B. ließ in jeder seiner musikalischen Academien einen Psalm von M. aufführen, und als der Hof in Wien 1725 ein großes Fest feierte, bat man ihn förmlich um eine Serenade dazu. Allein auf den allgemeinen Beifall des großen Publikums konnten diese Auszeichnungen von Seiten der Höfe doch wohl keinen durchgreifenden Einfluß ausüben, und wäre dies der Fall gewesen, so hätte nach seinem Tode doch derselbe wohl aufhören müssen, da nun die Höfe keine Ursache mehr hatten, dem musikalischen Kanzler politische Complimente zu machen. Er dauerte aber fort, und noch 1803 wurde von Antonio Sabbatini und Anselmo Marsand bei Sebastiano Valle in Venedig eine vollständige Ausgabe jener seiner schon erwähnten berühmten 50 Davidischen Psalmen in 8 Foliobänden besorgt, aus der dann 1828 Trautwein in Berlin noch 2 einzelne (die vorzüglichsten) Psalmen druckte. Werden doch selbst in diesem Augenblicke noch diese Psalmen als classische Meisterwerke ihrer Art geschätzt, und sie waren es ja hauptsächlich auch, welche man zu M's Lebzeiten allgemein, in London und Petersburg wie überall, mit dem lebhaftesten Beifalle aufnahm, und deren Text man, um sie aufführen zu können, in die verschiedensten Sprachen übersetzte. Der Erste, welcher jenen neueren Angreifern unsers Künstlers entschieden entgegentrat, war Reichardt; er nahm in seinem Kunstmagazin Marcell unter die größten Tonmeister aller Zeiten auf. Vor jener letzten Ausgabe befindet sich, außer einer langen Vorrede über die Absicht des Werkes und verschiedenen Briefen und Antworten vom Abbate Domenico Lazzarini und Girolamo Ascanio Giustiani, von M. selbst an Fr. Gasparini in Rom und dieses merkwürdigen Antwort, im ersten Theile die ausführliche Lebensgeschichte und das Portrait M's. Nägeli schrieb

darüber an einen Freund in Livorno: „Die Nachricht von der neuen Auflage der Marcell'schen Psalmen ist mir ein neuer, erfreulicher Beweis vom Aufleben der Kunst in Italien, der höhern Kunst nämlich. Als Antiquar weiß ich diese Psalmen zu schätzen, die übrigens als Kunstprodukte von sehr ungleichem Werthe sind, denn der trivialen Stellen, sowohl von Seiten der Harmonie als Melodie, giebt es viele darin". Das Letzte hätte Nägeli weglassen können, da es des Guten in den Psalmen offenbar weit mehr giebt als des Schlechten. Führen wir nur noch die vorzüglicheren und merkenswerthesten von M's vielen musikalischen Werken an, von denen sich noch bestimmte Nachricht geben läßt. Viele sind davon für die jetzige Zeit ganz verloren gegangen. Für das Theater componirte er — wie gesagt — nie Etwas; wenn Gerber mit Anderen ihm die Oper „Psyche" zuschreibt, so ist das ein Irrthum; den Text dazu hat er gemacht, wie zu noch manchen anderen, z. B. „Arato in Sparta" (die Ruggieri in Musik gesetzt hat), aber die Musik davon gehört ohne Zweifel einem andern Marcell*) an. Von seinen Kirchencompositionen sind außer jenen Psalmen noch eine Messe, mehrere Lamentationen, ein Miserere, ein Salve Regina und das Oratorium „Giuditta" bekannt, zu welchem er auch den Text gemacht hatte. Für die Cammer schrieb er hauptsächlich Sonaten für verschiedene Instrumente, theils mit, theils ohne Begleitung. In allen giebt sich die Richtung seines Talents kund, welche wir oben bereits andeuteten. Gleich Gluck in neuerer Zeit unterschied er sich von der größeren Zahl der Tonsetzer seiner Zeit dadurch, daß er die Poesie als ein unzertrennliches Halbtheil der Musik betrachtete. Die Consequenz, mit welcher er diese seine Ansicht durchführte, hat ihn freilich bisweilen auch zu Extremen kommen lassen, in denen er das, was rein musikalisch ist, der poetischen Seite der Kunst zu sehr aufopferte. Er band sich z. B. an keine symmetrische Form der Arien, sondern änderte Thema, Tempo, Tactart und Tonart eben so oft, als er im Texte auf eine neue Idee stieß. Indeß kommen dergleichen Verstöße im Ganzen doch nur selten vor; daher kommt es denn auch eines Theils, daß seine Vocalsachen Stimmen von ungewöhnlich weitem Umfange erfordern u. oft die schwierigsten Intervallengänge enthalten. Uebrigens ist seine ganze Setzart einfach und erhaben. Man höre nur von einem tüchtigen Bassisten den Psalm, den z. B. Hawkins in seiner Geschichte mittheilt, und man wird sich ohne Zweifel davon überzeugen. Als Lehrer ist Marcell besonders bekannt geworden durch die berühmte Faustina Borboni, nachmalige Hasse, welche er zu Venedig auf Ersuchen seiner Freundin, der Signora Lombri, unterrichtete. Eine andere von ihm gebildete Sängerin war seine Gattin selbst, die er eben um ihres Talents willen liebgewonnen hatte. Sein Haus in Venedig lag nämlich am großen Canale, wo sich gewöhnlich in den Sommernächten die in Gondeln Vorüberfahrenden mit Singen belustigten. Da fiel ihm immer eine besonders starke und angenehme Frauenstimme auf. Er erkundigte sich nach dem Namen dieser Sängerin und erfuhr, daß es ein ganz armes Fischermädchen Namens Rosa Scolfi sey, das gar Nichts von Musik wisse; darauf ließ er das Mädchen zu sich kommen, unterrichtete es und heirathete es, jedoch heimlich, indem sie bei ihrer Mutter bleiben mußte. Sie war eine musterhafte Sängerin, durfte aber nie anders als auf Verlangen und mit Erlaubniß ihres Mannes sich hören lassen. Nach seinem Tode, der von Anderen auch ins Jahr 1732 gesetzt wird, errichteten ihm die genannten beiden Schülerinnen ein einfaches, aber schönes Denkmal. Dr. Sch.

*) Vielleicht dem aus der späteren Zeit, der auch „il Bassa generoso" componirte, von dem aber in Deutschland Nichts bekannt geworden ist.

Marchal, s. **Marechal**.

Marchant, Jean Louis, geb. zu Lyon 1669, war Ritter vom St. Michaelsorden, Organist an der Hofkirche zu Versailles und an noch mehreren anderen Kirchen zu Paris. Er war sehr jung dahin gekommen, ohne Geld und ohne alle Empfehlungen. Der Zufall führte ihn in die Jesuiterkirche, gerade in dem Augenblicke als man den Organisten erwartete. Er bat, daß man ihn zur Orgel führen und erlauben möchte, einstweilen das Spiel anzufangen. Es geschah, und alle Umstehenden waren erstaunt über die große Fertigkeit, die der junge Mensch auf dem heroischen Instrumente zeigte. Man nahm ihn ins Collegium auf und versah ihn mit Allem, was er zu seinem Unterhalte bedurfte. Nun wandte er allen Fleiß auf die Musik und namentlich aufs Orgelspiel, und wirklich auch erwarb er sich binnen Kurzem einen ausgebreiteten großen Ruf. Fast alle Organistenstellen in Paris wurden ihm angetragen, und es gab einmal eine Zeit, wo er 6 derselben zugleich verwaltete. Indeß ließ ihn sein fanatischer Geist dieses Glück und diese Ehre nicht lange in Ruhe genießen. Wir wollen nur einen Zug seines Charakters erzählen und das Bizarre desselben wird zur Genüge erwiesen seyn. Zugleich ein vortrefflicher Clavierspieler erhielt er einstmals vom damaligen Großprior von Frankreich, Ritter von Orleans, der ein großer Freund der Musik war, den Antrag, gegen einen ansehnlichen Gehalt, freie Wohnung, Tafel und Equipage ihm zuweilen Etwas auf dem Flügel vorzuspielen. Er nahm das Anerbieten an, forderte aber schon nach 6 Wochen seinen Abschied mit dem Bemerken, er erkenne die Huld des Prinzen, aber derselbe könne einmal ihn hören wollen, wenn er keine Lust habe zum Spielen, und so wolle er lieber ganz frei bleiben, und ging auch wirklich. 1717 ward er aus Frankreich verbannt. Er ging nach Deutschland, ließ sich an mehreren Orten hören und kam endlich auch nach Dresden, wo er vor dem Könige spielte und so allgemeinen und großen Beifall erhielt, daß ihm eine ansehnliche Besoldung angeboten wurde, wenn er daselbst bleiben und eine Organistenstelle annehmen wolle. Das reizte den schon früher angeregten Neid der deutschen Virtuosen noch mehr, und man war auf alle Weise darauf bedacht, ihm den allgemeinen Sieg streitig und das Publikum mit seinen Schwächen, die der verständige Musiker schon längst erkannt hatte, bekannt zu machen. M. glänzte nämlich nur durch einen sehr freien und zierlichen Vortrag, seine Gedanken aber waren leer und unkräftig nach Couperins Art, wie man das aus seinen Concerten ersehen kann. Der damalige Dresdener Concertmeister Volumier stellte das seinem Könige vor und trug darauf an, daß man, um sich von der Wahrheit seines Urtheils zu überzeugen, einen Wettstreit zwischen M. und Sebastian Bach veranstalten möge. Sogleich ward auch ein Bote nach Weimar geschickt, wo Bach als Hoforganist und Concertmeister lebte, um denselben dazu einzuladen. Bach erschien, und Volumier verschaffte ihm Gelegenheit, M. heimlich zu hören. Darauf lud denn Bach diesen zu einem förmlichen Wettstreite ein, mit dem Erbieten, Alles, was M. ihm aufgeben würde, aus dem Stegreife auszuführen, aber auch eine gleiche Bereitwilligkeit von ihm erwartend. M. nahm die Ausforderung an. Eine große Gesellschaft versammelte sich in dem dazu gewählten Hause des Grafen von Flemming. Bach ließ nicht auf sich warten, aber M. erschien nicht, sondern war schon an demselben Morgen mit Extrapost von Dresden abgereist, und zwar seinen Weg wieder zurück nach Frankreich nehmend, wo er denn auch auf Empfehlungen und Bitten, und aus Rücksicht auf seinen großen Künstlerruf, der sich nach jenem Vorgange indessen auch hauptsächlich nur auf

dieses Land beschränkte, wieder aufgenommen wurde. Er habilitirte sich als Musiklehrer in Paris und gewann bald wieder ein solches Ansehen dort, daß jeder Reiche und Vornehme, der als eine Person von Geschmack angesehen seyn wollte, wenigstens einen oder ein Paar Monate lang Unterricht bei ihm genossen haben mußte. Ja um alle Schüler zu befriedigen, miethete er sich 20 Wohnungen in den verschiedenen Gegenden der Stadt, und in jeder derselben wohnte er eine kurze Zeit, um diejenigen Schüler, deren Haus in der Nähe lag, so lange zu unterrichten. Dazu ward ihm jede Stunde mit einem Louisd'or bezahlt. Diese enorme Einnahme indeß ward Ursache, daß er sich Ausschweifungen aller Art hingab, die dann zur Folge hatten, daß seine Einnahmen mit der Zeit immer mehr abnahmen und er endlich 1737 in den dürftigsten Umständen sein Leben endigte. Componirt hat er im Ganzen Wenig, wenigstens sind nur 12 Sonaten für eine Flöte und Baß und 2 Bücher kleinere Clavierstücke von ihm im Drucke erschienen. Die Oper „Pyrame e Thisbe" hat er zwar ganz componirt, aber sie ist nie aufgeführt worden, und nie ist Etwas aus ihr in den Druck gekommen. N.

Marchant, Mademoiselle, s. Danzi.

Marchesi, Luigi, auch Marchesini genannt, einer der berühmtesten Sopranisten (Castrat), ward um 1755 zu Mailand geboren. Sein Vater war Stadttrompeter daselbst, und unter dessen Leitung hatte er es auch in seiner Jugend schon zu einer bedeutenden Virtuosität auf dem Horne gebracht. Da er aber ungleich mehr Anlage zum Gesange verrieth, so beredeten ihn wahre Kunstverständige zur hauptsächlichen Ausbildung dieses Talents, und er verließ heimlich seinen Vater und ging nach Bergamo, wo er sich der Operation unterwarf. Der Domcapellmeister Fiorini daselbst unterrichtete ihn in der Theorie der Musik, und der Sopranist Caironi und der Tenorist Albujio im Gesange. Nach kurzer Zeit ward er unter die Alumnen des Doms aufgenommen, u. später betrat er die Bühne, jedoch nur in besonderen Fällen, wenn es an Sängern fehlte oder er förmlich dazu aufgefordert ward. So vielfältigen Unterricht er übrigens in Mailand genoß, so erhielt er seine hauptsächlichste Ausbildung jedoch auf deutschem Boden. 1775 nämlich wandte er sich nach München, und als er 1777 wieder in sein Vaterland zurückkehrte, erregte er überall Erstaunen und Entzücken, während man vor seiner Reise nach Deutschland sich doch nur wenig, selbst in Mailand, aus seinem Gesange machte. Besonders ward er 1779 zu Florenz und 1780 zu Mailand mit dem höchsten Enthusiasmus aufgenommen. Dort sang er unter andern in der Oper „Castor und Pollux" von Bianchi und „Achilles" von Sarti, und mit dem Rondo „Mia Speranza, jo pur vorrei", das in dieser Oper vorkommt, begründete er eigentlich seinen nachherigen großen Ruf, indem er es mit einer solch' außerordentlichen Kunstfertigkeit vortrug, daß die Florentiner ganz außer sich waren und Viele laut riefen: „das ist eine Musik aus einer andern Welt!" Er wagte dabei Alles, und Alles gelang ihm. Auch in Mailand machte er durch eben dieses Rondo, das er in eine andere Oper einlegte, das größte Aufsehen. In Pisa, wohin er sich nun wandte und wo er bis 1782 lebte, ließ die Academie sein Bildniß in Kupfer stechen u. eine silberne Denkmünze auf ihn prägen. Darauf ward er mit 1000 Dukaten Gehalt nach Turin berufen, wo ihn der Großfürst von Rußland hörte und ihm 5000 Dukaten jährlichen Gehalt bot, wenn er ihm nach Petersburg folgen wollte. Der König aber gab ihm auch eine Gehaltszulage, den Titel eines Hofmusikus und die Freiheit, 9 Monate im Jahre zu reisen, und so blieb er. Im Carneval 1783 sang er zu Rom mit einem Gehalte

von 1000 Dukaten für die eine Stagione. Den Sommer darauf befand er sich zu Lucca, und im Herbst wieder zu Florenz. 1785 ging er wieder nach Deutschland und zwar nach Wien, wo er für jede Vorstellung 100 Dukaten erhielt; darauf reiste er 1786 mit Sarti und der Todi nach Petersburg, wo er außer seinem Gehalte noch eine goldene Dose erhielt, die mehrere Tausend Rubel Werth hatte. 1787 hörte ihn Berlin, und im folgenden Jahre trat er zu London auf, wo er von den Unternehmern der italienischen Oper für einen Winter 1500 Pfund Sterling, eine Benefiz-Vorstellung und freie Station erhielt. Noch 1789 war er mit der Mara zu London; aber im folgenden Jahre ging er nach Italien zurück. Hier sollte er auch im März 1792 mehreren Nachrichten zufolge zu Mailand gestorben seyn. Bei diesen Nachrichten blieb es denn auch in Deutschland, bis er 1797 wieder nach Wien kam und hier bis 1802 alle Hörer entzückte. In diesem Jahre kehrte er wieder nach Italien zurück, kaufte sich in seiner Vaterstadt Mailand ein Haus und lebte nun von dem, was er sich durch seine seltene Kunst erworben hatte (und das waren, außer vielen Kostbarkeiten, nicht weniger als anderthalb Millionen Franken), zufrieden und ruhig und zurückgezogen aus aller Oeffentlichkeit. 1815 kaufte er das Landgut Inzago, und auf diesem starb er am 18ten December 1829. Das Haus seines Vaters hatte er von dem Augenblicke seiner Operation an nicht mehr betreten dürfen. Ein Hauptzug seines Charakters war Wohlthätigkeit. Als er zum ersten Male wieder nach Mailand kam, gab man des erfolgten Theaterbrandes wegen einstweilen, bis zur Wiederaufbauung der Scala, in einem andern Theater Vorstellungen; hier sang er mit Beifall statt der erkrankten Prima Donna Malserviti, die man eigends aus München hatte kommen lassen, erhielt dafür eine goldene mit Dukaten gefüllte Dose, gab sie aber edelmüthig der kranken Sängerin. Eben so verdankt das Mailänder Orchester nur ihm die Errichtung seines pio instituto, aus dem sich seine Wittwen, Waisen und Invaliden ernähren, und er hat es auch in seinem Testamente nicht vergessen. Seine Stimme, deren Umfang sich vom kl. g bis zum dreigestr. a erstreckte, ward als rein und hell bewundert; und in Ansehung des Vortrags zog man ihn sogar noch dem Farinelli vor; allein dies ist wohl eine Ueberschätzung, wenn auch die Italiener gewöhnlich von ihm zu sagen pflegten: fa scordare di tutti, Aprile, Manzuoli, Guarducci, Millico, e tutti gli altri sono un zero, un niente in comparazione con questo soprano. Auch tadelte man eine gewisse Dicke und Fette seiner Töne, was übrigens ziemlich allen mailändischen Sängern eigen war. Auch soll seine Action nicht so schön gewesen seyn, wie Viele behaupten. Dagegen lobt man wieder allgemein die Biegsamkeit seiner Stimme wie auch die Bestimmtheit seiner Intonation und seine Fantasie in den Coloraturen, und Einige sehen ihn sogar, aber nicht mit vollkommen historischem Rechte, für den Urheber des neuen verzierten italienischen Virtuosengesangs an, der nachher in Ueberladung ausartete. Indessen war sein Recitativ so groß, wie man es derzeit in ganz Italien nicht trifft, und werden von allen Zeitgenossen auch seine musikalischen Einsichten als bedeutend geschildert. Wirklich auch hat er manches gute Gesangsstück componirt, und 1806 erschienen von ihm selbst in Deutschland noch, bei Simrock in Bonn, 6 italienische Chansons, die zu den besseren ihrer Art gezählt werden müssen.

Marchetti, Sängerin, s. Fantozzi.

Marchetto von Padua (mit lat. Endung Marchettus), ein Philosoph und musikalischer Schriftsteller aus dem Ende des 13- und zu

Anfange des 14ten Jahrhunderts, lebte zu Neapel und hielt daselbst auch Vorlesungen über Musik. Die Praktik der Musik war bekanntlich in jener Zeit noch in einem sehr dürftigen Zustande; die Theorie derselben aber hat ihm und Jean de Muris, der ziemlich zu gleicher Zeit lebte, Viel zu verdanken. Zuerst half er die Mensur weiter ausbilden, und dann förderte er auch die Lehre von der Harmonie bedeutend; ja wir dürfen ihn für den Ersten halten, welcher wirkliche Regeln für diese aufstellte, wornach reine Accorde und Harmonienfolgen gebildet werden konnten. Unter den eingebornen Italienern war er zu seiner Zeit ziemlich der einzige tüchtige Musikkenner und Kunstförderer. Den gebildeten musikalischen Literaten ist sein Name zwar immer rühmlichst bekannt gewesen; allein in der größern musikalischen Welt ist er im Verlaufe der Zeit fast ganz vergessen worden, obgleich der Saame, den er ausstreute, in Italien, wenn vielleicht nicht in der ausübenden Kunst, doch in der Schule noch lange fortgewirkt haben mußte. Die erste allgemeinere Bekanntmachung seiner 2, mit Rücksicht auf ihre Zeit sehr wichtigen Tractate: „Lucidarium in arte musicae planae", und „Pomerium tu arte musicae mensuratae", deren ersterer sicher noch im 13ten Jahrhunderte geschrieben, der andere, wie die Dedication an den König Robert von Sicilien schließen läßt, um 1309 beendigt ward, verdanken wir dem Fürstabte Gerbert, der sie im 3ten Theile seiner Scriptores de mus. mittheilt. Eine Aufzählung der Regeln, welche er für den Discantus oder die Polyphonie gab, würde zu weitläuftig seyn. Auch geben Gerber und Forkel den Inhalt der einzelnen Capitel jener Tractate ausführlich an. Merkenswerth ist nur, daß man bei ihm wie bei Jean de Muris schon die sehr wichtige Regel findet, daß 2 vollkommene Consonanzen (Unison, Quinte und Octave) nicht in gerader Bewegung auf einander folgen sollen. Auch kannte er schon das Wesen der Dissonanzen und verlangt, daß dieselben in die nächstfolgende Consonanz sich auflösen. Doch kannte er die Dissonanz nur im Durchgehen; von der vorbereiteten oder gebundenen Dissonanz kommt bei ihm noch Nichts vor. Der Wißbegierige findet in Kiesewetters Geschichte der abendländischen Musik pag. 39 einige Beispiele von M., welche dieser zum Theil bei Erklärung der Tonverhältnisse gegeben und nur mit einer beigefügten Unterstimme begleitet hat. Dr. Sch.

Marcia, s. Marsch.

Marcou, der Verfasser der lange im Gebrauche gewesenen „Elemens theoriques et pratiques de Musique", welche zu London und Paris (1781) gedruckt und später auch ins Deutsche übersetzt wurden, war vor der vorletzten französischen Revolution Cammermusikus des Königs von Frankreich, nach derselben aber, ohngefähr von 1798 an, einer der ersten Violinisten im Orchester des Theatre lyrique zu Paris. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. 17.

Mard, Toussaint Raymond de St., geboren zu Paris 1682 und gestorben daselbst 1757, schrieb: Reflexions sur l'Opera, — ein Werk, das noch jetzt beachtet zu werden verdient. Es reichte einst allein hin, dem Namen seines Verfassers eine weitverbreitete Berühmtheit zu verschaffen. Hertel übersetzte es ins Deutsche und theilte es in seinen „musikalischen Schriften" pag. 36 ff. mit. Im Französischen ward es noch einmal aufgelegt 1741 unter den Reflexions sur la Poesie en general etc., welche Mard im Haag herausgab. Die Opern, welche er darin zum besondern Gegenstande seiner Betrachtung nimmt, sind ziemlich alle von Lully.

Marechal oder **Marchal**, P. A., von Geburt ein Deutscher, kam

aber schon in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts nach Paris und blieb hier sein Lebelang, sich immer, theils als Virtuos auf der Violine u. dem Claviere, theils als Lehrer, theils auch als Componist, mit Musik beschäftigend und durch sie ernährend. Künstlerische Bedeutung hat er im Grunde nie erhalten; doch hat er einige Violinsachen herausgegeben, die vor 20 bis 30 Jahren noch sehr empfohlen wurden, und endlich das zu seiner Zeit weit verbreitete „Magazin de Musique“, das Imbault in Paris verlegte, und manches herrliche Duett für Clavier und Violine enthält.

Marenzio oder Marenza, Luca, von seinen Zeitgenossen, und besonders wegen seines großen Talents in der Madrigalen-Composition, il piu dolce Cigno oder il Cigno più suave dell' Italia und „der göttliche Componist“ genannt, dessen Gesänge gesetzt zu haben wirklich auch die Musen selbst sich nicht schämen dürften, war eines armen Landmanns Sohn aus Coccaglio bei Brescia, wo er gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts geboren wurde. Der Erzpriester Andrea Mesitto in seinem Geburtsorte nahm ihn zu sich und erzog ihn; übergab ihn später aber, da er bei einer herrlichen Sopranstimme überhaupt viel Talent zur Musik zeigte, dem damals berühmten Componisten Giovanni Contini zur musikalischen Ausbildung, und unter dieses Mannes Leitung machte er binnen Kurzem so gewaltige Fortschritte in der Kunst, daß er, noch nicht 20 Jahre alt, sich nicht nur als Sänger selbst ernähren konnte, sondern weithin als Madrigalen-Componist der Liebling der ganzen schönen Welt und das Muster aller in dem Style arbeitenden jungen Componisten wurde. Zu Ende des 16ten Jahrhunderts nämlich bestand die musikalische Unterhaltung der höheren Gesellschaften einzig und allein nur in der Aufführung von Madrigalen und Villanellen, und deren setzte er denn auch viele, wie wir weiter unten berichten. Ein ehrenvoller Ruf führte ihn in die Dienste des Königs von Polen. Dieselben verließ er aber des rauhen Klimas wegen bald wieder, und ging nach Rom, wo er 1581 als Capellmeister beim Cardinal d'Este, dann beim Cardinal Cintio Aldrobandino, und endlich in der Päbstlichen Capelle angestellt ward, als deren Mitglied er denn auch am 22sten August 1599 starb. Sein Leichnam wurde in der St. Lorenzkirche beigesetzt. Seine zahlreichen Werke, welche alle erst zu Venedig und dann zu Antwerpen gedruckt worden sind, und von denen außerdem noch 2 Bücher Madrigalen und mehrere einzelne Stücke in Fabio Constantini's 8stimmigem Psalmenwerke (Rom 1614) sich befinden, erschienen Anfangs in folgenden Original-Ausgaben: IX Bücher 5stimmiger Madrigalen in Venedig in den Jahren 1580, 1581, 1583, 1584, 1585, 1586, 1587, 1593 u. 1594; VI Bücher 6stimmiger Madrigalen ebendaselbst 1582, 1584, 1585, 1587, 1591 und 1609; andere 3stimmige, 4stimmige und 5stimmige Madrigalen erschienen ebendaselbst 1608; ein Buch 4stimmiger Motetten auf alle Feste im Jahre ebend. 1588; 5 Bücher Villanellen ebend. 1584, 1586; 1592 und 1600; ein 6stimmiges Completorium und Antiphonien ebend. 1595. Außerdem schrieb er noch ein- und mehrstimmige Canzonetten mit Lautenbegleitung, auch 5- bis 7stimmige Concenti rc. Auf der Münchner Bibliothek befinden sich noch einige von seinen Werken. Dies sind aber auch wohl die einzigen, die man in Deutschland noch davon trifft, außer wer Burneys und Hawkins Werke besitzt, in welchen auch ein Paar Madrigale abgedruckt sind. Von jenen Villanellen erschienen auch einige in Nürnberg 1606. Mehr als Werke von ihm findet man in alten Büchern Lobgedichte und lobpreisende Grabschriften auf ihn. Ein merkwürdiger Componist seiner Art ist er immer, und daß er als Zeitgenosse Palestrina's so großes Aufsehen machte, beweist jedenfalls, daß er

wirklich Tüchtiges geleistet haben muß; allein die bis in den dritten Himmel ihn erhebenden Nachschriften, welche man hie und da noch liest, mögen doch wohl etwas übertrieben seyn. 39.

Marescalchi, Luigi, geboren zu Rom um 1740, studirte die Composition und den Contrapunkt bei Pater Martini zu Bologna, und lebte nachher, ein vermögender Mann, den größten Theil seines Lebens auf Reisen. Um 1770 hielt er sich eine Zeitlang zu Venedig auf und etablirte hier einen Musikalien-Verlag, vielleicht zunächst um seine eigenen Manuscripte, die bereits zu einer bedeutenden Zahl sich vermehrt hatten, zu drucken. Doch schon gegen 1775 verließ er Venedig wieder und ging abermals auf Reisen. 1780 war er zu Florenz und componirte für das dasige Theater das Ballet „Meleagro", auch eine Oper, von der aber Nichts bekannt geworden ist. 1784 führte er zu Piacenza seine schon früher gesetzte Oper „I Disertori felici" mit vielem Beifalle auf, und ging dann nach Rom, wo er in demselben Jahre noch die Oper „Andromeda e Perseo" aufs Theater brachte. In derselben Zeit wurden in Venedig von ihm gedruckt: Duetto, suenturato à chi fin' ora, a Alt, 2 Viol. e Basso, und in Paris, das er unsers Wissens aber nie selbst besuchte, 4 Streichquartette. Von Rom wandte er sich dann nach Neapel, und das Erste, was hier von ihm erschien, war das Ballet „La rivoluzioni del Seraglio" (1788), das vielen Beifall erhielt, und ihn den ehrenvollen Auftrag brachte, für Rom das Ballet „Giulietta e Romeo" zu schreiben, dessen er sich dann 1789 auch entledigte. Dadurch hatte er Neapel so lieb gewonnen, daß er es, nun des vielen Hin- und Herreisens müde, zu seinem beständigen Aufenthaltsorte wählte, und daselbst eben so wie in Venedig eine Musikalien-Verlagshandlung errichtete, die sich namentlich dadurch auszeichnete, daß man in ihr alle Opern und Operetten, welche seit 20 Jahren in Neapel aufgeführt worden waren, in vollständigen sauber geschriebenen Partituren haben konnte. Von seinen eigenen Compositionen sind nach der Zeit nur noch einige Arien und Duette und kleine Instrumentalsachen allgemeiner bekannt geworden. Uebrigens hat er auch noch mehr Opern und Ballette geschrieben als wir hier angeführt haben; nur sind selbst ihre Titel nicht einmal bis nach Deutschland gekommen. Er starb zu Neapel im Anfange des jetzigen Jahrhunderts.

Maresch, Johann Anton, Erfinder der russischen Jagdmusik, ward geboren zu Chotieborz in Böhmen 1719, und erhielt hier auch, seiner außerordentlichen Neigung zur Musik wegen, schon als zartes Kind im Kloster wirklichen Unterricht im Gesange. Später wandte er sich der Instrumentalmusik zu und wählte das Horn zu seinem Hauptinstrumente. Bald galt er für einen Virtuosen darauf, und nun ging er auf Reisen, zunächst nach Dresden, wo er sich längere Zeit aufhielt und noch den Unterricht des berühmten Hampel, der das Inventionshorn erfunden hat, benutzte. Wie er selbst öfters in seinem Leben gestand, hatte er das Beste seiner Kunst auch diesem Manne zu verdanken, und zwischen Beiden herrschte daher zeitlebens ein enges Freundschaftsbündniß, das später durch einen lebhaften Briefwechsel unterhalten wurde. 1746 verließ er seinen Meister und Dresden und ging nach Berlin, wo damals Graun und Benda für die Musik thätig waren. Unter allen Künstlern Berlins zog ihn jedoch nur der Violoncellist Zikka besonders an, und er nahm daher bei demselben noch Unterricht im Violoncellspiele, aus Vorsorge gleichsam, wenn er vielleicht Alters oder Schwächlichkeits halber nicht mehr Horn blasen könne, damit er dann ein weniger anstrengendes Instrument habe. Und so verweilte er

ster Lehrer in der Musik gewesen, ist nicht bekannt. Georg Benda wird irrig dafür ausgegeben, unter diesem setzte sie nur ihre Compositionsstudien zu Gotha weiter fort.

Maria Paulowna, Großherzogin von Sachsen-Weimar, siehe Paulowna.

Maria Theresia, Tochter Kaiser Carls VI. und Elisabeth Christinens von Braunschweig, geb. am 13. Mai 1707, vom 26. Oct. 1740 regierende Kaiserin von Oesterreich und Königin von Ungarn, und vom 12. Mai 1743 auch Königin von Böhmen, gestorben am 29. Novbr. 1780, eine bewundernswerthe Regentin, die das große Oesterreichische Kaiserreich, das sie ohnmächtig und auf dem Punkte der Zerfallenheit von ihrem Vater geerbt hatte, ihrem Nachfolger Joseph II. großmächtig und geehrt hinterließ, glänzte auch als Sängerin und tiefe Kennerin der Tonkunst. Als kaum 5jähriges Mädchen ließ sie ihr Vater, der Kaiser, der viel Freude an Musik hatte, eine Arie öffentlich auf dem Hoftheater zu Wien singen, und hielt ihr dann Wagenseil als Lehrer in allen Theilen der Musik. 1739, also im Jahre vor ihrem Regierungsantritte, sang sie zu Florenz mit dem berühmten Senesino ein Duett. Ausgezeichnet von der Natur durch eine seltene Körperschönheit, und dazu, ihre wirkliche Kunstfertigkeit abgerechnet, mit einer wunderherrlichen Stimme begabt, soll sie alle Hörer um sich hingerissen haben, und als das Duett beendigt war, rollten dem alten Senesino heiße Thränen von den Wangen. Auch während ihrer Regierungsjahre vernachlässigte sie ihr musikalisches Talent nicht, wenigstens weit weniger als ihre Toilette, die wahrlich sehr gut paßte zu dem Embonpoint, der, als sie älter ward, auffallend schnell an die Stelle ihrer früheren jugendlichen Reize trat. Zu Compositionsversuchen ließen die Kriege, zu welchen eine große Neigung zum Länderzuwachs sie trieb, keine Zeit; singen und Clavier spielen jedoch that sie öfters, wie sie denn überhaupt in ihrem Privatleben eben so sanft war und sich willig dem hingab, was das Herz und Gemüth anspricht, als im öffentlichen starrsinnig, muthig und trotzig. Auch besaß sie Etwas von jenem bekannten Künstlerstolze, dessen geringste Kränkung die heftigsten Aufwallungen nach sich zu ziehen pflegt. Als die Faustina, eine Frau damals von fast 70 Jahren, mit ihr sprach u. äußerte, daß sie (die Faustina) doch wohl die älteste Sängerin der Zeit sey, meinte sie kurz, sie (die Kaiserin) habe schon von ihrem 5ten Jahre an öffentlich gesungen, und müsse daher doch wohl eine ältere Sängerin seyn, wenn auch an Jahren vielleicht jünger. Es war dies im Jahre 1772. Sie hatte 16 Kinder, 6 davon aber starben vor ihr. Q.

Mariano (der Vorname ist uns nicht bekannt), der erste unter den 3 männlichen Sopransängern (Castraten), welche Rom in diesem Augenblicke noch besitzt. Die übrigen beiden sind Ferri uud Dobili. Mariano ist auch ein Römer von Geburt und jetzt (1836) ohngefähr 60 Jahre alt. Er ist bei der Peterskirche zu Rom angestellt, und singt oder vielmehr sang vor wenigen Jahren noch blos bei außerordentlichen Gelegenheiten und für ein größeres als gewöhnliches Honorar. Sein Stimmumfang erstreckt sich jetzt noch vom kleinen a bis zum 3gestr. c, den er mit einer erstaunenswerthen Leichtigkeit und Gleichheit in allen Lagen beherrscht. Besonders aber seines vortrefflichen hinreißenden Vortrags wegen genießt er in Rom einer großen Reputation. 1824 schrieb Sievers über ihn (Cäcilia Band 1 pag. 204) wörtlich: „der Zufall hat gewollt, daß mir alle ausgezeichnete Sängerinnen, welche seit dem letzten Viertel des verflossenen Jahrhunderts

gelebt haben und noch leben, von der Tobi und Mara an bis auf die Catalani, bekannt geworden sind, aber keine hat noch einen so tiefen Eindruck auf mich gemacht als Mariano. Der Schmelz seiner Töne, der Ausdruck, mit welchem er singt, seine künstlerische Ausbildung, alles dies rührte mich bis zu Thränen. Hier war es, wo ich zum ersten Male die Möglichkeit begreifen lernte, daß die großen Sopranisten des vorigen Jahrhunderts in den verschiedenen Ländern Europa's, wo sie gesungen, ein Wohlgefallen haben erregen können, deren Erzählung unsern Nachkommen vielleicht ein Mährchen dünken wird. Auch von ganz Rom wird Mariano für den geschmackvollsten Sänger gehalten" ꝛc. Das Jahr darauf hörte ihn derselbe Verfasser in dem Miserere von Allegri in der Sixtinischen Capelle und dieser schreibt dann, bei Gelegenheit einer weitläuftigen Abhandlung über das Miserere, ferner über ihn (Cäcilia Bd. 2 pag. 78): „Als ich früher von diesem Künstler redete, hatte ich ihn freilich zu wiederholten Malen in den sog. Oratorien des Predigerordens in der neuen Kirche, aber noch nicht in dem Miserere gehört. Wie hätte ich ahnen können, daß M., der mir in jenen Oratorien seinen Schwanengesang zu singen schien, im Miserere, ohne alle bedingte Einschränkung die größte, von mir bisher geahnete, aber noch nie gehörte Meisterschaft zu erkennen geben würde! Mit einem Worte: Mariano's Vortrag ist der Triumph der wahren Singekunst. Sey es, daß seine Stimme, nur durch und durch für die Kirche gebildet, dem Bravour- oder galanten Style nie gewachsen gewesen ist, oder jetzt bei herannahenden Jahren die nöthige Biegsamkeit verloren hat, oder habe endlich sein ungemein zartes, fast möchte ich sagen, ätherisches Organ von jeher nur eine geistige, nie materielle Kraft besessen, wie es eigentlich mit den Stimmen aller hohen Sopransänger der Fall ist: Vortrag und Organ ausgenommen hatte mich Alles, was der Kunst materiell angehört, in M. unbefriedigt gelassen, obgleich derselbe in Rom einen ungemein glänzenden Ruf genießt. Wer schildert mein Erstaunen, als er gleich im ersten Takte des Miserere einen Schmelz des Organs, ein Tragen der Stimme, ja eine Gediegenheit des Klanges hören ließ, gegen welche mir alle bisher gehörten Stimmen nur Ausbruch der rohesten ungebildetsten Naturen gewesen zu seyn schienen? Meine Bewunderung stieg mit jedem Takte, mit jeder Note, und wenn mir weniger kaltes Blut und mehr Phantasterey eigen wäre, ich hätte den Gesang dieses M. für eine Engelsstimme gehalten." — Und so fährt Sievers noch weiter fort. Hier mag jener Auszug aus seinen Schreiben hinreichend seyn zu einer nöthigen Charakteristik dieses Sängers, den wir nicht hörten, und aus dem Grunde auch das Urtheil eines Ohrenzeugen über ihn anführten.

Marin, Fabrice, ein französischer Componist des 16ten Jahrhunderts, setzte vornehmlich Poesien von Ronsard, Baif, Janin und Desportes 4stimmig in Musik. — Ein neuerer Componist dieses Namens heißt Eduard von Marin, und ward im Jahre 1798 zuerst bekannt durch einige Romanzen für die Harfe und eine dergl., le Voyage betitelt, für Clavier, die zu Hamburg erschienen. Nachgehends gab er ein Duo für Harfe und Violine heraus, und diesem Instrumente ist denn seine Muse auch später vorzugsweise treu geblieben. Wir besitzen Harfensachen aller Art von ihm, mehrere mit Violinbegleitung, auch Einiges für Clavier, Gesang ꝛc. — lauter Modesachen jedoch, im leichteren Style, die Liebhaber eben so bald vergessen werden, als sie sie spielen lernen. Wenigstens sind uns bis jetzt nur erst einige Piecen zu Gehör gekommen, die auf einigen Kunstwerth Anspruch machen dürften; und auch nur wegen ihrer gut ge-

haltenen Melodien. Wahrscheinlich ist dieser Marin derselbe, der eine Tochter von Gretry (Lucilie) zur Frau hatte, die aber sehr bald starb.

Marinelli, 1) P. Giulio Cesare, mit dem Zusatze da monte Cicardo Servita, lebte in der 2ten Hälfte des 17ten Jahrhunderts und schrieb unter Anderm: „Via retta della voce Corale, ovvero osservazioni del Canto fermo" (Bologna 1674. 8.) — 2) Gaetano M., ein dramatischer Componist, aus Neapel gebürtig, blühete in den beiden letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, wo er auch eine Zeitlang in Churfürstl. Baierischen Diensten zu München stand. 1784 brachte er in Rom die komische Oper von seiner Arbeit zur Aufführung „Li tre Rivali ossia il Matrimonio inaspettato", und 1785 zu Florenz die ebenfalls komische Oper „Gli Uccellatori." In Deutschland sind nur einige Arien und einzelne Scenen aus größeren Werken von ihm bekannt, die ihres leichten gefälligen Styls wegen auch von Dilettanten hie und da geschätzt werden.

Marine-Trompete oder Trompeten-Geige. Dieses wohl schon über 200 Jahr alte, seiner gänzlichen Unbrauchbarkeit wegen aber auch schon wieder vergessene oder doch bei Seite gelegte Bogeninstrument hat seinen Namen von der Eigenthümlichkeit seines Tones und dann von dem lat. mare — Meer, weil es ehedem seines leichten Traktements wegen besonders von den Schiffsleuten zur Unterhaltung bei ihren Fahrten auf dem Meere gebraucht wurde. Es besteht aus 3 dünnen, etwa 7 Fuß langen Brettern von Tannenholz, die unten, wo das Instrument auf dem Fußboden steht, 6 bis 7 Zoll, oben aber kaum 2 Zoll breit, und in der Form eines gleichseitigen Dreiecks (Triangels) zusammengeleimt sind, so daß der Corpus oder Kasten, welcher oben noch eine Art von Wirbelkasten hat, von unten nach oben verjüngt zuläuft. Eins von den 3 Brettern bildet den Sang- oder sog. Resonanzboden, der mit einigen Schalllöchern versehen und mit einer einzigen Darmsaite bezogen ist. Diese Saite, welche ohngefähr die Stärke eines Violoncell-D hat, ist unten und oben befestigt und ruht auf einem ganz besonders geformten Stege. Die meiste Aehnlichkeit hat dieser mit einem Schuhe, der vorn ganz niedrig und dünn, hinten aber verhältnißmäßig sehr hoch und stark ist. Auf diesem hintern hohen Theile ruht die Saite; der vordere liegt nicht ganz fest auf dem Resonanzboden, sondern bewegt sich, vibrirt mit, wenn die Saite angestrichen wird, und bewirkt eben dadurch, durch sein schnelles Aufschlagen auf den Sangboden bei der Vibration, den trompetenartig schmetternden, jedoch auch etwas gedämpften Ton. Letztere Beschaffenheit erhält derselbe übrigens noch mehr von der Art des Spiels selbst. Bei diesem wird nämlich das Instrument mit dem untern Ende gegen den Boden (die Erde) und mit dem obern gegen die Brust des Spielers gestellt, und das Greifen der verschiedenen Töne, welche man auf der einen, ganz beliebig zu stimmenden Saite hervorbringen will, geschieht nicht durch völliges Niederdrücken derselben auf den Resonanzboden, sondern nur durch leichtes Auflegen der Finger der linken Hand auf dieselbe, wie beim Flageolet der gewöhnlichen Geigeninstrumente, das ebenfalls dadurch etwas dumpf erscheint. In altdeutscher Sprache heißt das Instrument auch Trummscheit, Tympanischiza. Und vordem zogen auch Spielleute damit in Dörfern und Sädten, auf Messen und Märkten, wie jetzt mit der Drehorgel, umher; auch gebrauchten es die Nonnen in ihren Klöstern, um damit bei ihren Musiken die Trompetenstimme nachzuahmen, wenn keine unter ihnen war, die die Trompete selbst zu blasen verstand. Dies ist denn auch der einzige Ort, wo und bei wel-

cher Gelegenheit das Instrument selbst in diesem Augenblicke wohl noch angetroffen wird.] ††.

Marini. Drei Tonsetzer dieses Namens sind aus dem 16ten und 17ten Jahrhunderte merkwürdig. 1) Allessandro, ein Venetianischer Componist des 16ten Jahrhunderts, blühete besonders um die Mitte desselben, und war Canonicus Lateranensis zu Venedig, wo er auch eine lange Reihe von Werken herausgab, von denen aber nur noch einige 4stimmige Vesperpsalmen und Motetten vorhanden und bekannt sind. — 2) Biagio M., Kirchen- und Cammercomponist und zugleich Virtuose auf der Violine, aus Brescia gebürtig, war Anfangs Capellmeister am Dom zu Vicenza, dann um 1620 Capellmeister zu Brescia; hierauf kam er nach Deutschland und bekleidete 1624 die nämliche Stelle beim Pfalz-Grafen Wolfgang Wilhelm, Neuburgischer Linie, der ihm auch den Titel eines Cavaliers beilegte. Wann er von hier wieder in sein Vaterland zurückkehrte, ist nicht bekannt. Nur das weiß man noch von ihm aus Cozzando's „Libraria Bresciana", daß er um 1660 zu Padua starb. Er war auch ein für seine Zeit tüchtiger praktischer Musiker, spielte mehrere Instrumente sehr fertig, besonders aber Violine. Cozzando führt von seinen Compositionen mehrere 1- bis 3stimmige Arien, Madrigalen und Correnten, 4stimmige Psalmen, eben solche Cammermusiken, Miserere mit Violinbegleitung, 3- bis 7stimmige Madrigalen, Sonaten, Canzonen, Ballette, Gagliarden, Ritornelle rc. an, welche meist in Venedig gedruckt worden sind. — 3) Carlo Antonio M., ein Violinist und Componist für sein Instrument an der Kirche S. Maria Maggiore zu Bergamo, war auch geboren daselbst, und blühete besonders zu Ausgange des 17ten Jahrhunderts. 8 Werke sind noch von ihm vorhanden und bekannt, die vornehmlich in Sonaten für die Violine, theils mit theils ohne Begleitung, bestehen, und zusammen 48 dergl. ausmachen, und dann in französischen Balletten zu 3 Stimmen. Diese sind sein op. 5, das 1699 zu Venedig erschien. 33.

Marion de Lorme, s. Lorme.

Märke, hieß der aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts noch jetzt rühmlichst bekannte Virtuos auf der Trompete, der um 1780 in der Fürstl. Esterhazyschen Capelle angestellt war; 1782 aber mit einem andern Trompeter, Namens Peschke, nach Rußland ging, und von dieser Zeit alle zuverlässigen Nachrichten über seine Person hat fehlen lassen.

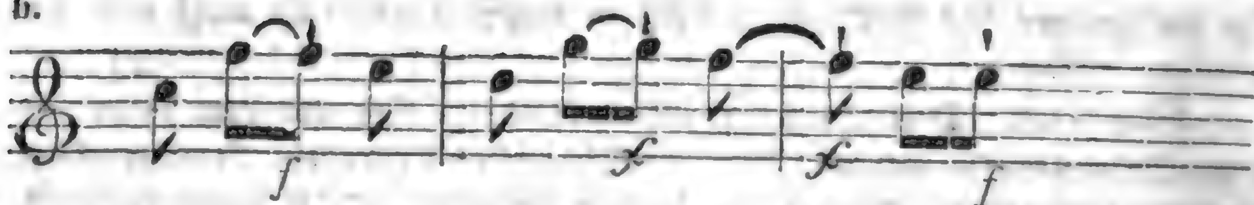
Märkel, s. Merkel.

Markiren, in der Musik gewöhnlich so viel als accentuiren, einen Ton beim Vortrage merklich hervorheben (s. marcato), was durch verschiedene Zeichen vom Componisten meist vorgeschrieben wird, als ^, sf., fz., rf. u. a. (s. Abbreviatur). Doch versteht man darunter auch das gewissermaßen metrische oder besser rhythmische Eintheilen der Taktfüllungen, daß z. B. die schweren und leichten Takttheile, kurz die rhythmischen Accente überhaupt gehörig beobachtet werden. Man sehe den Art. Rhythmus. Daß dieses Markiren oder rhythmische Accentuiren nicht zu stark geschehen, bei Rückungen z. B. der Satz



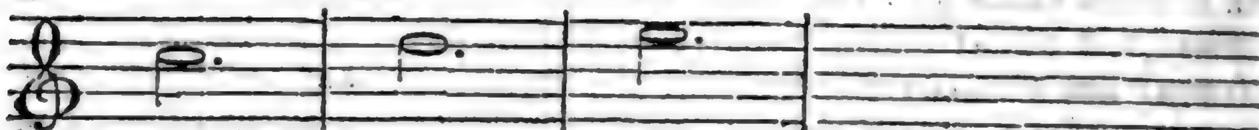
nicht vorgetragen werden darf wie

b.



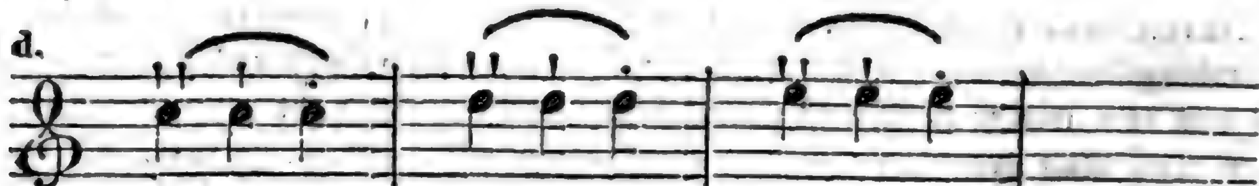
oder bei lang auszuhaltenden Noten z. B.

c.



nicht wie

d.



versteht sich von selbst. Der Sinn der Melodie darf nie darunter leiden. Beim Unterrichte pflegt man zwar, um dem Schüler den Zeitwerth solcher Noten gleichsam anschaulich (hörbar) zu machen, namentlich beim Vorspiel, die Beispiele a und c zu spielen wie bei b und d; allein der verständige u. vorsichtige Lehrer wird dann auch sagen, warum er so spielte, und dann den Satz vortragen, wie er wirklich vorgetragen werden muß. a.

Markwort, Chordirector in Darmstadt, s. Literatur.

Marks, schreiben sich alle Marx, s. daher dies. Jenes ist ein oft gefundener Schreib- oder Druckfehler.

Marmontel, Jean Francois, geb. in dem Städtchen Bort in Limousin 1719, studirte um 1745 auf der Universität Toulouse, besonders Geschichte und schöne Wissenschaften, und trieb dabei auch leidenschaftlich Musik. Später ladete ihn Voltaire ein, nach Paris zu kommen, und war ihm daselbst auch auf alle mögliche Weise zu seinem Fortkommen behülflich. Er ward beständiger Secretair der ehemaligen Französischen Academie, und Mitglied des Nationalinstituts und des Raths der Alten. 1763 gab er heraus „Poetique francais", ein auch für die Musik sehr wichtiges Werk, besonders wegen der darin vorkommenden Vergleichung der Poesie, Malerei und Musik, und Abhandlung über die Oper, die Hiller dann auch ins Deutsche übersetzte und in seinen wöchentlichen Nachrichten mittheilte. Aus Veranlassung des über die Gluckschen Opern damals öffentlich und allgemein geführten Streits schrieb er 1777 die vortreffliche Abhandlung „Essai sur les revolutions de la Musique en France", die wohl das Beste ist, was in der Sache erschien. 1784 arbeitete er an der Verbesserung der französischen Operntexte. Das Jahr vorher hatte er bereits als Vorbereitung dazu herausgegeben „De l'air en musique." Es war dies ein Artikel zu der großen Encyclopädie, den die Herausgeber derselben förmlich bei ihm bestellt hatten. 1791 nöthigte ihn die Revolution, mit Frau und Kind Paris zu verlassen, und sich in das Dorf Abbeville zu flüchten, wo er denn auch seine noch übrigen Tage mit beständig gelehrter Arbeit, aber in dürftigen Umständen, zubrachte, bis er am 30. Dec. 1799 starb. Seine nicht musikalischen Schriften, die noch ungleich zahlreicher sind, haben wir natürlich hier übergangen.

Maroni, Giovanni, zuletzt Capellmeister an der Cathedralkirche zu Lodi, wo er noch 1620, aber als ein alter Mann, lebte und als Componist sehr thätig war. Geboren war er zu Ferrara. Wo er seine Studien

gemacht, ist nicht bekannt. Seine erste öffentliche Anstellung erhielt er als Capellmeister am Dome zu Ferrara, und von da kam er denn auch nach Lodi. Besonders als Madrigalen- und Motetten-Componist genoß er zu seiner Zeit einen bedeutenden Ruf, und lange auch haben sich seine dahin gehörigen Werke erhalten. Einige Geschichtschreiber nennen sie sogar classisch. Jetzt indeß ist unsers Wissens keins mehr davon vorhanden, wenn nicht in den italienischen Kirchen-Archiven hie und da noch einige aufbehalten sind.

Marpurg, Friedr. Wilh., geb. 1718 zu Seehausen in der Altmark auf einem Gute, welches früher Marpurgshof hieß, gest. am 22. Mai 1795 zu Berlin, wo er seit 1763 Königl. Lotteriedirector war und den Titel Kriegsrath führte, gehört nächst Mattheson zu den größten deutschen Musikliteratoren und Theoretikern. Wo eigentlich Marpurg den ersten Grund zu seinen Musikstudien gelegt und wer sein erster und vorzüglichster Lehrer gewesen, finden wir, aus Mangel einer vollständigen Lebensgeschichte desselben, nirgends mit Bestimmtheit angegeben. Zwar giebt Gerber (in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon) vor, daß M. ihm seine vollständige Lebensgeschichte erzählt habe, fügt aber von derselben nichts von Erheblichkeit bei und entschuldigt sich deshalb damit, daß ihm eben so wenig Zeit übrig geblieben, das Gehörte seinem Gedächtniß hinlänglich einprägen als niederschreiben zu können. Leider trifft den verdienstvollen Gerber hier theilweise derselbe Tadel, den Reichardt in seinen „Briefen eines aufmerksamen Reisenden" (Frankfurt und Leipzig 1774) Bd. 1 pag. 64 ff. gegen Burney und dessen Tagebuch einer musikalischen Reise rc. (Hamburg 1772) ausspricht, in welchem von Schmausereien und allerlei Nebendingen, aber nur wenig von der Hauptsache die Rede ist. Die Nachrichten vom Capellmeister J. A. P. Schulz (Leipz. musikal. Ztg. Jahrgang 2 pag. 278) über Marpurgs theoretische Leistungen und moralischen Charakter, können in dem Zusammenhange, wie sie dort erscheinen, eben so wenig als die von Kirnberger in seiner Kunst des reinen Satzes, Berlin 1774—79, Theil 2 dritte Abtheilung pag. 188, so beiläufig hingeworfene Aeußerung „daß M. das, was er von der Musik weiß, von ihm gelernt", ein gültiges Zeugniß über M. abgeben. Indessen ersehen wir aus hier und dort zerstreuten, unsern M. betreffenden Notizen, und aus seinen hinterlassenen unten angeführten Werken, daß M. als ein vielseitig wissenschaftlich gebildeter Mann, eben wie Mattheson, nicht nur in seinem erwählten Hauptfache, sondern auch in andern Fächern zu arbeiten verstand. Dr. J. C. G. Spazier, sein Zeitgenosse und lange Zeit sein Hausfreund, theilt uns (Leipz. musikal. Ztg. Jahrg. 2 pag. 553 ff.) die Nachricht mit (bei Gelegenheit einer interessanten Vertheidigung Marpurgs), daß M. 1746 in Paris Secretair des Generals Bodenburg gewesen, durch welchen er Umgang mit Voltaire, Maupertuis, d'Alembert und andern Gelehrten erhielt, ferner finden wir, daß er später bei einem Minister in Berlin als Secretair in Diensten war und der Prof. Joh. Aug. Eberhard, auch ein Zeitgenosse Marpurgs, schreibt von ihm in der angef. Leipz. musikal. Ztg. pag. 872, daß er immer in der großen Welt gelebt und darin feinere Sitten, Selbstbeherrschung und Gewandtheit erlernt habe. Aus allen diesen Nachrichten erklärt es sich, daß es ihm, mit allerlei Kenntnissen ausgerüstet, vorzugsweise leichter werden mußte, als manchem Andern, sich in irgend eine Lieblingsmaterie hineinzudenken, feste Begriffe zu bilden, Alles zu prüfen, das Korn von der Spreu zu schlichten und endlich selbst neue Resultate seines kritisch wissenschaftlichen Strebens aufzustellen. Sein lebhafter Geist, der sich in allen seinen Schriften, besonders

in den kritischen und polemischen offenbart, ließ ihn jeden Gegenstand, den er seiner Forschung unterwarf, fest ins Auge fassen und mit aller Wärme ergreifen, und seine, für den Musiktheoretiker ganz unentbehrlichen, umfassenden linguistischen Fähigkeiten setzten ihn in den Stand, Alles mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit der Sprache zu entwerfen. Die hinterlassenen theoretischen Schriften enthalten wahren Kern ohne solch' großes und überflüssiges Wortgepränge, mit welchem viele heutige Theorien vollgestopft sind; die kritischen Arbeiten, die allerdings häufig den Ton damaliger Zeit an sich tragen, welchen der in seinen sonstigen Leistungen immer noch unübertroffene Mattheson als Stimmangeber intonirte, sind in ihrer Wissenschaftlichkeit eine Zierde der deutschen Musikliteratur und bieten selbst für die heutige Zeit da, wo M. in denselben bei der Sache bleibt und nicht als ein gereizter Satyriker mit höhnischen und spöttelnden, oft aber treffenden, Witzeleien um sich schlägt, eine schätzenswerthe Sammlung trefflicher Kunstbemerkungen. Ueberall, wo M. nur falsche und schiefe Ansichten gewahrte, gleichviel ob in der Theorie, in der Kritik oder in irgend einem andern Kunstfache, trat er mit unermüdlichem Eifer und immer wohl ausgerüstet auf den Kampfsplatz, unbekümmert um Freund und Feind, sobald es nur galt, der guten Sache Bahn zu machen. So entstanden nach und nach eine Menge von Schriften, die fast kein einziges Fach der Musiktheorie unberührt lassen und deren kurze hier folgende Analyse Marpurgs literarische Vorzüge beurkunden möge, um auf das unschätzbare Verdienst eines Mannes aufmerksam zu machen, welches er sich nicht nur um die deutsche Nation, sondern auch ums Ausland erworben hat. — Wir theilen diese Schriften in folgende Rubriken: 1) in rein theoretische, 2) in kritische und 3) in historische. Zu 1 gehören: a) Handbuch beim Generalbasse und der Composition u. s. w. 3 Theile 1757—58. nebst einem Anhange dazu, 1760 in 4. Berlin bei Lange. Von dem ersten Theile erschien 1762 ebendaselbst eine neue Auflage, ferner in schwedischer Sprache eine auszugsweise Uebersetzung des Handbuchs unter dem Titel: „Kort Begrep om General-Bascu", Stockholm 1782. 4. In diesem Werke findet man eine vollständige theoretisch-praktische Harmonielehre, welcher das Rameausche System zum Grunde gelegt ist; der Verf. war zu sehr eigener und selbstständiger Denker, als daß er das erwähnte System nicht erst sorgfältig geprüft und dann erst nach den darin aufgefundenen Mängeln, und deren nach seiner Ansicht gründlicher Abänderung und Verbesserung, sein eigenes Werk aufgestellt hätte; überhaupt war M. damaliger Zeit der eifrigste und gewichtvollste Verfasser und Verbreiter des neuen Harmoniesystems, das allen späteren Theoretikern, die etwas Haltbares geleistet haben, als ein sicherer Lichtstrahl durch das chaotische Dunkel des harmonischen Zusammenhanges der Accorde vorgeleuchtet hat. Den 3 Theilen der Anleitung, die den Studirenden mit der Harmonie, mit den Generalbaßregeln und alle dem, was zu diesem Theile der Musiktheorie gehört, vollständig bekannt macht, folgt nun der erwähnte Anhang gleichsam als ein weiterer Leitfaden zur Ausbildung in der Composition; obgleich sehr kurz abgefaßt, giebt er doch eine deutliche Anschauung vom einfachen und doppelten Kontrapunkte, vom Kanon, von der Fuge und sogar, freilich nicht ausführlich genug, eine Anweisung zum 2- bis 9stimmigen Satze, so daß man ihn als einen nur vorbereitenden Theil zum folgenden Werke ansehen kann. b) Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister mit 62 Kupfertafeln; erster Theil Berlin 1753; zweiter Theil mit 60 Kupfertafeln und einem vollständigen Register über beide Theile, eben-

daselbst 1754. 4. Die neueste deutsche Ausgabe beider Theile erschien, ohne daß etwas Wesentliches darin verändert ist, jedoch mit Hinweglassung der Dedikationen und polemischen Vorreden aus den Jahren 1753 u. 54 bei Kühnel im Bureau de Musique Leipzig 1806. 4. In französischer Sprache ist dies Werk in Berlin 1756 unter dem Titel: Traité de la Fugue et du Contrepoint, divisé en deux parties, accompagné de 122 planches 4. herausgekommen. Wer Vorkenntnisse genug hat, dies Buch zu verstehen, welches eine geordnete Sammlung alles dessen enthält, was vor Marpurgs Zeit in den besten und ältesten Theorien über Kontrapunkt von Meistern verschiedener Nationen erschienen war, findet in demselben Alles streng wissenschaftlich behandelt; M. hatte sich diesem Zweige der Theorie mit besonderer Vorliebe gewidmet und es ist ihm gelungen, darüber ein Werk aufzustellen, welches noch bis auf den heutigen Tag einzig und allein in seiner Art dasteht; ältere und neuere italienische Theoretiker und unter diesen selbst der Altvater der Theorie des Kontrapunkts, Pater Martini, spenden ihm ihren Beifall, der noch in Neapel lebende alte Zingarelli, Director des Conservatoriums daselbst und nächst Cherubini jetzt einer der wenigen Kontrapunktisten aus älterer italienischer Schule, hält den M. so werth, daß er sein Bibliothekzimmer vorzugsweise mit dessen Bildniß schmückt. Man muß beim tiefern Studium dieses Buches über die ausgebreitete Belesenheit und Gelehrsamkeit Marpurgs wirklich erstaunen und fast mehr noch bei einer so schwierigen Materie, über die Kürze der Darstellung, die doch allenthalben hinreichend ist; fern von aller Geheimnißkrämerei und Feind alter verbrämter Regeln giebt er eine klare Anleitung selbst zu den künstlichsten kontrapunktischen Kombinationen, auf welche manche Lehrer seiner Zeit als auf ein Geheimniß einen hohen Werth legten und womit sie in kurzen Beispielen ihren Schülern imponirten, die sie im Dunkeln tappen ließen. Da eben dieser Theil der Theorie gleichsam die Basis ist, auf welcher seit jeher die größten und als solche allgemein anerkannten Componisten ihren bleibenden Ruhm gegründet haben und auch nur gründen konnten, indem alles andere, was ein selbst fruchtbares Genie entwirft, ohne jene geregelte Bildung, die nur durch ein tiefes Studium der Wissenschaft des Kontrapunkts, im weitesten Sinne des Worts, gewonnen wird, der leidigen Mode unterliegt, so hat sich M. durch eben dieses Werk sein größtes Verdienst erworben. Wollte man indessen die Abhandlung von der Fuge ꝛc. nach dem Maßstabe der allerstrengsten Kritik richten, so dürfte man dem Verfasser vielleicht den Vorwurf machen, daß der sich allein überlassene Schüler in diesem Buche mehr eine Anleitung erhält, kurze für sich bestehende kontrapunktische Sätze auszuarbeiten als die eigentliche Anweisung, zusammenhängende kontrapunktische Compositionen zu entwerfen, die in sich als ein abgerundetes Ganze einen eigenthümlichen Charakter aussprechen; allein der umsichtige M. scheint selbst diesen Mangel gefühlt zu haben, denn er beschäftigte sich bereits 1758 mit der Herausgabe einer Sammlung kontrapunktischer Arbeiten der besten Meister, denen er eine Zergliederung beifügte; von dieser Arbeit, mit welcher der Cursus des Generalbasses und des Kontrapunktes vollständig geschlossen wäre, erschien jedoch nur der erste Theil unter dem Titel: F. W. Marpurgs Fugensammlung, Berlin bei Lange 1758 in gr. Fol., deren in der Vorrede versprochene Zergliederung und Fortsetzung leider ausblieb. Wem indessen um diese fehlende Ergänzung zu thun ist, der kann reichlichen Ersatz dafür finden in des P. Martini vortrefflichem Werke: Saggio fondamentale pratico di contrapunto etc. Vol. 1. 2. Bologna 1774—75 gr. 4., und nicht

weniger in des Paolucci arte pratica di contrapunto etc. Venezia 1765, 66 u. 72. 3 Vol. 4. — c) Der kritische Musikus an der Spree, Berlin 1750. 1 Bd. 4. enthält in 50 untermischten Aufsätzen (Stücke genannt), welche periodisch in der Haude- und Spenerschen Druckerei erschienen, eine kurze Abhandlung der Harmonielehre und mancherlei die Musik überhaupt betreffende Aufsätze, die ebenfalls, mit Ausnahme einiger, welche M. in seinen kritischen Briefen Bd. 1 pag. 65 unter die Sünden seiner Jugend zählt, ein redliches Streben beurkunden; lesenswerth ist ihrer Deutlichkeit wegen die pag. 129 ff. Uebersicht der alten Kirchentonarten. d) Systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst des Herrn d'Alembert nach den Lehren des Rameau, ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen vermehrt von Marpurg. Leipzig 1757 bei Breitkopf, 1. Bd. 4. d'Alembert lieferte, um das für den Musikliebhaber zu weitläuftige Rameausche System in Frankreich allgemeiner zu machen, einen Auszug des ersten Buches desselben, und diesen giebt uns M., der jedoch nicht allen Grundsätzen des erwähnten Systems gefolgt ist, mit manchen Anmerkungen, die häufig gegen das Kirnbergersche System gerichtet sind. e) Anleitung zur Singcomposition, Berlin bei Lange 1758. 1. Bd. 4. giebt angehenden Vokalcomponisten eine Abhandlung über den prosodischen Ausdruck eines Textes, vom Sylben- und Versmaße in der deutschen, lateinischen und italienischen Sprache, von der Beschaffenheit musikalischer Verse und von andern hierher gehörigen Sachen. Da die Ausbildung der lebenden Sprachen seit jener Zeit, besonders der deutschen, in welcher damals noch Gottsched einen gewaltigen Scepter führte, immer weiter vorgeschritten ist, so ist allerdings Manches in dieser Anleitung veraltet, indessen die Grundidee des Ganzen sehr lobenswerth, da jeder Vokalcomponist sich nothwendig erst zum Declamator ausbilden muß, und verdiente einmal wieder aufgefaßt zu werden. f) Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders, mit Uebungsexempeln erläutert, Berlin bei A. Wewer 1763. 1. Bd. kl. 8. sollte als kurzer Leitfaden zur Beförderung des Gesanges in den Schulen dienen und wurde deshalb den Musikdirectoren und Cantoribus Deutschlands gewidmet. g) Die Kunst das Clavier zu spielen, 2 Thle. 4. Berlin; der 2te Theil enthält die Lehre vom Accompagnement; der Werth dieses Werkes für die damalige Zeit läßt sich aus den wiederholten Ausgaben schließen, die von 1750—1765 in deutscher Sprache, 1756 in französischer u. sogar 1760 in holländischer Sprache erschienen, letztere in Amsterdam durch einen ehrenwerthen Schüler Matthesons und Telemanns, den Organisten J. W. Lustig in Gröningen, dem die holländische Musikliteratur überhaupt mehrere werthvolle Uebersetzungen deutscher Werke verdankt. h) Anfangsgründe der theoretischen Musik, Leipzig bei Breitkopf 1757. 1. Bd. 4., enthält eine klare Anschauung der mathematischen Tonkunde, mit besondrer Rücksicht für angehende Tonkünstler, welchen nach M's Ansicht hierdurch der Weg zu andern Schriften dieser Gattung gebahnt werden sollte. i) Versuch über die musikalische Temperatur nebst einem Anhange über den Rameau-Kirnbergerschen Grundbaß. Breslau bei Korn 1776. 1 Bd. 8. Diese Schrift ist mit einer großen Bitterkeit gegen Kirnberger gerichtet und betrifft einen streitigen Punkt in der Theorie, die Ableitung solcher Accorde welche in ihrem Umfange die Grenze der Octave überschreiten, den beide mit größerer Leidenschaft gegen einander führten, als nöthig gewesen wäre, sich zu verständigen. Der im Anhange geführte Beweis M's, daß der Kirnbergersche Grundbaß kein eigentlicher Grundbaß, sondern nur ein Interpolirbaß sey, gründet sich auf das Rameausche System und ist von

M. mit vieler Consequenz durchgeführt. — Zu den kritischen Schriften gehören: a) Sorgens (Organisten in Lobenstein) Anleitung zum Generalbasse und zur Composition, mit Anmerkungen von F. W. Marpurg. Berlin, bei Lange 1760. 1 Bd. 4. nebst 4 Kupfertafeln; enthält eine sehr gründliche Kritik des unhaltbaren Sorgenschen Harmoniesystems, deren Fortsetzung sich in dem folgenden Werke Bd. 5 pag. 131—226 unter der Ueberschrift findet: Untersuchung der Sorgenschen Lehre von der Entstehung der dissonirenden Sätze. b) Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, Berlin (der erste Band bei Schützens Wittwe, die folgenden bei Lange) 1754—60, 5 Bände, das letzte Stück des fünften Bandes kam erst 1778 heraus; enthalten viele und mancherlei, sowohl historische als kritische, Aufsätze, Uebersetzungen die Musik betreffender Schriften aus fremden Sprachen und unter andern im 3ten Bande eine deutliche Angabe zur Verfertigung solcher musikalischen Kunststückchen als des Kirnbergerschen, allzeit fertigen Menuett- und Polonaisencomponisten und des C. Ph. E. Bachschen Einfalls, einen doppelten Kontrapunkt in der Octave zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen. Man betrachtete damals die Geschicklichkeit, dergleichen unmusikalische Kunststückchen auszuhecken, als etwas Vorzügliches und als ein hohes Geheimniß, und eben dies mag Marpurg bewogen haben, es aller Welt mitzutheilen. Im Ganzen genommen gereicht dies Werk der deutschen Musikliteratur zu großer Zierde. — c) Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet, von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin. Erster Bd., 4 Thle., Berlin 1760 4., zweiter Band, 4 Theile, Berlin 1763. 4.; enthält außer den kritischen Aufsätzen noch folgende sehr gründliche Abhandlungen 1) Theorie des Taktes, Bd. 1. pag. 97, 105, 121. 2) Unterricht vom Vokalsatze, oder von der Kunst, einen Text in Musik zu setzen, Bd. 1. pag. 460—506 und Bd. 2 pag. 1—41. 3) Briefe über die Fugenlehre Bd. 2. pag. 89—135. 4) Briefe von neuen und alten musikalischen Schriften. 5) Briefe von der Setzart einiger Tonkünstler. 6) Beiträge zur Historie der Musik. 7) Unterricht vom Recitativ und außerdem Lebensbeschreibungen und Anekdoten von Tonkünstlern nebst vermischten andern Nachrichten. — Als historische Werke sind anzuführen: a) kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, Berlin bei Lange 1751 1 Bd. 4. nebst 8 Kupfertafeln, verdient als eine mit Scharfsinn entworfene Schrift immer noch Anerkennung, wenn sie gleich durch neuere Werke von größerer Ausführlichkeit entbehrlich geworden ist. b) Entwurf einer Geschichte der Orgel, welcher von M. als Manuscript hinterlassen, nachher in Gerbers Hände gekommen ist, der das ausführliche Inhaltsverzeichniß in seinem neuen Tonkünstlerlexicon hat abdrucken lassen. Der Vollständigkeit wegen ist noch folgende Schrift zu erwähnen: Legende einiger Musikheiligen von Simeon Metaphrastes dem Jüngern. Köln am Rhein. bei Hammer 1786. 1 Bd. 8. nebst 2 Notentafeln; unter diesem angenommenen Namen giebt M. eine Menge lustiger Schnurren und Anekdoten, in welchen häufig die Schwächen und Albernheiten mancher Musiker und Kunstverständiger damaliger Zeit auf ziemlich schonungslose Art zur Oeffentlichkeit gebracht werden. — An praktischen Werken sind anzuführen: 1) als Sammlungen von Compositionen verschiedener Meister mit einzelnen Stücken vom Herausgeber: a) fünf Sammlungen von Oden und Liedern u. s. w. vom Jahre 1756—62. b) Raccolta delle piu nuove composizioni di Clavicembalo, per l'anno 1756, Raccolta seconda per l'anno 1757, Leipzig bei Breitkopf, enthalten Compositionen von Graun, E. Bach, Kirnberger, Rameau, Marpurg u. A.

c) Clavierstücke für Anfänger und Geübtere, mit einem praktischen Unterricht. 3 Theile Berlin 1762. 2) Als durchaus eigene Compositionen: a) 6 Sonate per il cembalo, Nürnb. 1756. b) Fughe e caprici per clavicembalo, o per l'organo. Berlin 1777. c) Versuch in fugurirten Chorälen sowohl für die Orgel als für das Clavichord, Berlin bei Hummel. d) Zweiter Versuch in fugirten Chorälen und Fugen sowohl für die Orgel als für das Clavichord, ebendas. Die beiden letztangeführten Werke zeugen von vieler Gewandtheit in kontrapunktischer Behandlung der Stimmen. Ein angekündigtes periodisches Werk unter dem Titel: musikalisches Archiv, welches zur Ergänzung seiner historisch-kritischen Beiträge sehr wünschenswerth gewesen wäre, ist leider nicht herausgekommen. Da die praktischen Werke M's heute schon mit zu den Seltenheiten gehören, so dürfte in diesem Verzeichnisse vielleicht Eins oder das Andere fehlen. Das Bildniß M's findet sich vor seiner kritischen Einleitung in die Geschichte. D.

Marpurg, Johann Friedrich, Sohn des vorhergehenden, hatte von dem Vater zwar die Liebe zur Kunst und ein bedeutendes musikalisches Talent geerbt, doch nahm dies eine ganz entgegengesetzte Richtung, — ward rein praktisch. 1766 zu Hamburg geboren hielt ihn der Vater frühzeitig an, Musik zu treiben, und ließ ihm Unterricht auf verschiedenen Instrumenten, namentlich auf dem Claviere und der Violine, geben, und als er es auf diesen zu einem gewissen Grade von Fertigkeit gebracht hatte, unterwies er ihn selbst in dem, was man gewöhnlich die Theorie der Musik nennt. Doch wollte es damit nicht recht vorwärts, und besonders schmeckten ihm die alten steifen contrapunktischen Tongewebe, die der Vater bei dieser Gelegenheit ihm als Lehrbelege analysirte, so classisch sie auch in ihrer Art seyn mochten, durchaus nicht. Der neuere italienische Styl, der damals schon in Deutschland immer mehr heimisch zu werden anfing und jungen Leuten muntern Temperaments, zu welchen unser M. gehörte, wirklich auch mehr als alle jene wunderbaren Fugen und Canons gefallen muß, sagten ihm weit besser zu. Er nahm die Violine, sein Lieblingsinstrument, wieder fleißiger zur Hand, und trat bald in Berlin öffentlich als Virtuos damit auf, und zum Erstaunen aller Musiker, die ehrfurchtsvoll zu dem strengernsten väterlichen Theoretiker aufblickten, nicht vielleicht mit Werken von Benda oder andern damals geschätzten Componisten dieser Art, sondern von Giornovichi, Cramer und anderen solchen Meistern. Ob es des Vaters Wille war, daß er sich nun ganz der Musik widmete, wissen wir nicht. Vielleicht hatte der talentvolle Jüngling über sein vieles musikalisches Treiben alle andern wissenschaftlichen Studien vergessen. Kurz er ward als Violinist im Orchester des deutschen Theaters zu Berlin angestellt. Von da kam er in die Dienste des Markgrafen von Schwedt, und von hier 1790 als Cammermusikus in die des Herzogs von Meklenburg zu Ludwigslust. Von hier aus machte er auch einige Male eine kleine Virtuosenreise, z. B. 1791 nach Hamburg. Doch gab er aus uns unbekannten Gründen das Solospiel bald wieder auf; übernahm vielmehr eine Musikalienhandlung in Ludwigslust, und spielte nur noch als Riepienist in der dasigen Capelle. Die Handlung ist unter seiner Leitung sehr emporgekommen, und er stiftete dadurch, wenn auch nur in dem Kreise seiner nächsten Umgebung, schon manches Gute. Componirt hat er unsers Wissens nie Etwas.

Marquardt, Georg Ferdinand, Hornvirtuos und als solcher ein Schüler von dem berühmten Thürrschmidt, ist ein Neffe des ehemaligen, übrigens weniger verdienten Concertmeisters Marquardt in Hildesheim, und stand als Hornist in der Königl. Preußischen Capelle zu Berlin, wo

er besonders in dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts sehr beliebt war.

Marque, 1) Joannes de, war zu Anfange des 17ten Jahrhunderts Königl. Neapolitanischer Capellmeister, von Geburt aber ein Niederländer, und ein tüchtiger Contrapunktist. Leider sind keine Werke mehr von ihm vorhanden, oder doch nur sehr wenige und diese in sehr wenigen Exemplaren. Man muß ihn nicht verwechseln mit einem gewissen Giovanni di Macque, wie es oft geschieht, der um ein ganzes Jahrhundert früher als Organist beim damaligen Vicekönig zu Neapel diente, und mehrere Canzonetten und Madrigalen herausgegeben hat. — 2) Ein neuerer Componist, Namens C. August Marque, lebt zu Paris und ist dort besonders wegen seiner gefälligen Romanzen und Tänze schon seit Anfang des laufenden Jahrhunderts sehr beliebt. Wir kennen von ihm: „l'Absence", eine Romanze mit Pianofortebegleitung; eine ähnliche „l'Origine de la troisieme Gracie"; ferner „l'Amant trahi", und noch 6 andere Romanzen, einige Contratänze und Quadrillen. Es sind keine sonderlichen Kunstwerke, aber verdienen die Theilnahme, die sie besonders bei den Dilettanten gefunden haben. 8.

Marquez, Antonio Lesbio, von 1698 bis zum 21sten November 1709, wo er starb, Königl. Capellmeister zu Lissabon, war auch geboren daselbst, und einer der tüchtigsten Contrapunktisten seiner Zeit und seines Landes, der zugleich noch manche andere gründliche Kenntnisse und Fertigkeiten, besonders in Sprachen, besaß. Er hat mehrere Oratorien geschrieben, Gedichte u. dergl. herausgegeben, die gerne gelesen wurden und noch jetzt geschätzt werden. Eben so seine musikalischen Werke. Eine Menge Messen, Magnificate, Miserere's, Responsorien u. s. w. seiner Composition befinden sich in diesem Augenblicke noch im Manuscript auf der Bibliothek zu Lissabon und werden als classische Heiligthümer sorgfältig aufbewahrt. Gedruckt kennt man noch von ihm Villanellen que se cantaras na Igreja de N. Senhora de Nazareth das Religiosas Descalcas de S. Bernardo em as Matinas e Testa do glorioso S. Gonzalo (Lissabon 1708). Der Dichter Antonio dos Reys machte auf ihn die vielsagenden Verse:

Lesbius ille Chori sacri moderator oloris
More cadens numeris Mariae dum verba sonoris
Abtat Apollinea disponens arte figuras,
Non sibi de lauro patitur connectere musas
Serta, renidentem stellata in sede coronam
Certus habere.

Sie beweisen, daß M. einst als Componist und Künstler einen, aber auch wohlverdienten, bedeutenden Ruf hatte. U.

Marre, J. F. la, daher zuweilen auch Lamarre geschrieben, ein französischer Violoncellvirtuos und Componist der neueren Zeit, lebt zu Paris, von wo aus er schon zu Anfange des laufenden Jahrhunderts als ein ausgezeichneter Meister auf seinem Instrumente in Deutschland bekannt wurde. „Es kann auf dem Violoncell — hieß es damals in der Leipzig. musik. Ztg. von einem Pariser Correspondenten — nichts Sanfteres, nichts Vollendeteres geben, als sein Vortrag enthält. Auch seine anmuthigen, geistreichen, so sehr wohlthuenden Compositionen sind mit Recht sehr beliebt". Diese bestehen in Rondo's, Variationen, Fantasien, Concerten ꝛc., mit und ohne Orchester- und auch anderer Begleitung. Aus Frankreich heraus kam unsers Wissens Lamarre nicht; doch ist er dort überall bekannt, und wo er selbst nicht war, tragen seine vielen und trefflichen Schüler seinen

glänzenden Ruf hin, denen er sich seit 1818 ohngefähr, seit welcher Zeit er fast gar nicht mehr, wenigstens nicht öffentlich, spielt, ganz gewidmet hat. Für sie sind auch die Mehrzahl seiner Violoncellcompositionen bestimmt, die zudem theilweis einen so eigenthümlichen Charakter haben und, um sie gut vorzutragen, eine solch' besondere Bogenführung erfordern, daß sie kaum von einem andern als unter seinen Augen gebildeten Violoncellisten gespielt werden können. Ob Lamarre in diesem Augenblicke, d. i. im Herbst 1836, noch lebt, vermögen wir nicht mit Gewißheit anzugeben.

Marsch, franz. marche, ital. marcia, ein kleines Tonstück, das hauptsächlich zu allerhand (militärischen, bürgerlichen u. anderen) feierlichen Aufzügen bestimmt ist, und bei dieser Gelegenheit gewöhnlich nur durch Blasinstrumente ausgeführt wird. Doch hat man, wir wir weiter unten sehen werden, auch Märsche mit noch anderen als Blas-, auch Saiteninstrumenten besetzt. Da er, der Marsch, nicht blos die Absicht hat, den Aufzug feierlicher zu machen, sondern auch die, die physische Anstrengung der Marschirenden so sehr erleichternde, Gleichförmigkeit der Schritte zu erhalten und ebenfalls zu erleichtern, so muß er nicht blos einen feierlichen, männlich-ernsten Charakter haben, sondern auch der Rhythmus dabei muß stark bezeichnet und herausgehoben werden, und die Einschnitte und Absätze müssen so fühlbar seyn wie fast in keinem anderen Tonstücke. Das ist eine Haupteigenschaft des Marsches. Gewöhnlich setzt man ihn im Viervierteltakte, in welchem er nun sowohl im Niederschlage als im Auftakte anfangen kann; doch wird dazu auch jede andere gerade, ja zuweilen selbst ungerade, Taktart benutzt, je nachdem der Marsch selbst im Uebrigen beschaffen ist. Wir haben nämlich verschiedene solcher Tonstücke, die zwar alle den angeführten Hauptcharakter des Feierlichen, Männlich-Ernsten u. rhythmisch Bestimmten unter sich gemein haben, aber nach Art, Zeit und Ort ihrer Bestimmung u. noch manchen anderen Umständen sich doch noch von einander unterscheiden. Betrachten wir jede Art für sich. — 1) Der militärische oder Kriegsmarsch, wie er kürzer u. gewöhnlich genannt wird. Dieser ist das Musikstück, welches von den Tambours, Signalisten, Trompetern und Hautboisten einer Truppenabtheilung bei dem Marsche oder überhaupt bei Bewegungen der Soldaten im Manoeuvre- oder Exercierdienste ausgeführt wird. Er kann seyn: entweder Parademarsch, wenn die Truppe im langsamen Schritt marschirt, und hat alsdann auch ein langsameres Tempo, das genau mit dem Maaße der Bewegung des Truppenmarsches selbst in gleichem Verhältnisse steht; oder Geschwindmarsch, der auch Quickmarsch heißt, wenn die Truppe sich in dem bekannten Geschwindschritte fortbewegt. Ersterer, der Parademarsch, pflegt in der Regel im Viervierteln-, aber auch im Zweiviertel-Takte zu stehen, und hat überhaupt etwas noch Majestätischeres, Erhabeneres, wirklich gleichsam Paradirenderes, als der letztere, der Geschwindmarsch, der meist im Sechsachtel-Takte steht, und sich weniger durch energische Fülle, das Massenhafte der Harmonie, wie jener, sondern mehr durch melodischen Reiz auszeichnet. Deshalb hat denn derselbe auch in neuerer Zeit, und besonders bei der Cavallerie, die natürlich keinen langsamen Parademarsch brauchen kann, meist Tanzmusiken an die Stelle des eigentlichen Marsches gebracht: die sog. Galloppaden, Ecossaisen, auch Walzer &c. Deployirschritt, d. i. Sturmschritt, spielt die Musik nicht, sondern nur die Trommeln geben dabei in kurzen Schlägen das Tempo an, die dann meistens beim Sturme oder Angriffe selbst in einen ungeheuren, alles Waffen- und anderes Geräusch möglichst übertönenden Wirbel ausgehen. Eine dritte Gattung von Kriegsmärschen ist der Fahnen-

marsch (s. d.). Welcher Art nun aber auch die Kriegsmärsche seyn mögen, immer sollen sie nicht aus einem verwirrten Getöne bestehen, in welchem die sog. türkische Musik, große Trommel und Becken, und selbst auch die Tambouren des Regiments, die Hauptrolle spielen, sondern sie sollen rein energisch seyn, dann ist ihre Wirkung rein energisch, ja oft wunderbar. Von alten, vielerfahrnen Kriegern wissen wir, daß nur durch die Musik, schon durch die blos rhythmische Trommel allein oft die ermüdeten Truppen noch länger zum Marschiren tauglich erhalten und zum Angriffe geneigt gemacht werden konnten. „Ein tüchtiger Marsch von meinen Hautboisten", sagte einmal ein bekannter preußischer General, und es ist eine Lust, mit Europa durch Kanonen zu reden"; „nicht Friedrich der Große" — ein anderer — „der preußische Grenadiermarsch war der erste Held im siebenjährigen Kriege". „Unmensch!" ruft Klopstok dem Verfasser der Marseiller Hymne zu, „Barbar! wie viel Tausende meiner Brüder hast du erschlagen!" Damit sind wir auf die Kriegsmärsche mit Gesang oder die sog. Vocal-Kriegsmärsche gekommen, denn nichts Anderes ist jene Hymne. Wir wollen gern zugeben, daß der Krieger in der Schlacht selbst eben nicht Zeit, auch manchmal wohl nicht Lust hat zum Singen. Die Begeisterung aber geht der That voran, und wir haben gesehen, was ein „Allons enfans de la patrie" wirken kann. Auf die Parade freilich oder den Exercierplatz gehören solche mitgesungenen Märsche nicht, aber da, wo es gilt, Muth zu schaffen u. Begeisterung für den Kampf, sollten in der That dergleichen noch gebräuchlicher seyn. Wie das Volkslied haben sie oft schon einen magischen Schlag ausgeübt. Die Riesenschritte freilich, welche in dem letztverflossenen Jahrhunderte die Instrumentalmusik überall und in allen Zweigen gemacht hat, Soldatenmärsche wie in Cherubini's „Wasserträger", in Mozart's „Titus", die Meisterstücke sind, wie Spontini, Naue, Berton und mehrere neuere französische Componisten, auch einige Regimentscapellmeister, wie z. B. Stößel u. A. sie schufen, haben das Gedicht zu einem Kriegsmarsche entbehrlich gemacht; indessen gestehen müssen wir doch, daß das Erkennen des Poetischen im unartikulirten Tone nicht gerade Sache des Laien ist, und so bleibt die gänzliche Trennung des Gesanges von dem Kriegsmarsche, wie gesagt, namentlich in oder vielmehr vor der Schlacht selbst, ein großer Verlust. Als in der Schlacht bei Quebec (1759) die sonst so tapferen Schotten zu weichen begannen, und Wolf ihrem Obristen deshalb Vorwürfe machte, antwortete dieser: „warum hast du ihnen die Instrumente genommen, zu denen sie gewohnt sind, Kriegslieder zu singen?" und kaum ertönten die Bagpipen wieder, als auch der Schotten Gesang erklang und sie sich wandten u. schlugen. — Eine zweite Gattung von Märschen sind die Triumph- und Krönungsmärsche, die hinsichtlich des musikalischen Arrangements jenen Parademärschen am nächsten stehen, jedoch im festlichen und brillanten Satze sie noch übertreffen. In manchen Ländern hat man, namentlich zu letzteren, ganz besondere Musikstücke, die bei keiner anderen Gelegenheit aufgeführt werden dürfen. Sie sind ebenfalls blos für Blasinstrumente und fast ausschließlich in dem majestätischen C-Takte gesetzt. Uebrigens können diese Märsche auch als bloße Gelegenheitscompositionen betrachtet und somit verschieden, wie es eben die Umstände erheischen, also auch mit Chor, behandelt werden. Einen herrlichen Triumphmarsch besitzen wir von Naue zum Empfange der Kronprinzessin von Preußen in Berlin. Er ist bei Rueff in Halle gedruckt, mit einem Chore. — 3) Festmärsche. Diese unterscheiden sich von den vorhergehenden nur dadurch, daß bei ihnen meist auch Saiteninstrumente, ein vollständiges Orchester, in Gebrauch kommen. Es

giebt deren ebenfalls mit und ohne Chor, und Meisterstücke ihrer Art sind der bekannte grandiose Festmarsch von Spontini und der von Naue zur Geburtstagsfeier des Königs von Preußen, dieser mit einem Volksliede. — 4) Auch die theatralischen Märsche gestalten sich oft zum Chore, wie in der „Vestalin" u. anderen Opern; u. dies ist vorzüglich diejenige Gattung von Märschen, die sich ganz frei bewegen und den vorhandenen Umständen gänzlich unterwerfen darf, bis auf das hin, was den Marsch als solchen charakterisirt, und was wir oben in dem Eingange zu diesem Aufsatze anführten. — 5) Der Trauermarsch (ital. marcia lugubre, franz. marche funebre), den man auch Todtenmarsch nennt. Der Charakter dieses geht schon aus seinem Namen hervor. Er ist zum Leichenbegängnisse bestimmt, und soll dessen traurige, wehmuthsvolle Feier erhöhen durch seine langsam in Moll dahin rollenden, meist etwas tief gehaltenen Trauerklänge. Die Posaune, dieses in den ältesten Kirchen schon gebräuchlichste Instrument, dessen Schall auch die Gräber einst öffnen soll, pflegt hier mit seinen ernsttiefen, ahnungs- und geheimnißvollen, dumpfen Lauten am meisten vorzuherrschen. Beim Militär ist neben der Posaune noch die tief gestimmte und gedämpfte Trommel, und oft diese ganz allein, das besonders gerührte Instrument: ohne Ende erheben ihre matten Schläge noch das Schauerliche des Todtenganges selbst. Bei bürgerlichen Begräbnissen möchten wir den einfach feierlichen Choral dem eigentlich instrumentalischen Todtenmarsche vorziehen; doch hat Beethoven durch seinen Marcia sulla morte d'un Eroe bewiesen, daß auch mit diesem fast noch etwas Höheres und Ergreifenderes geleistet werden kann als durch die Melodie des 38sten Psalms, die uns noch am zweckmäßigsten zu dem Gebrauche dünkt. — 6) Der religiöse Marsch, der noch durch besondern Ernst und vorwaltende Feierlichkeit sich von den übrigen unterscheidet, also auch ein langsameres Tempo hat, lebt nur noch durch die Vorzeit, wiewohl ein Zug zum Tempel, wie wir ihn unter anderen in Gluck's „Alceste" oder in Mozart's „Zauberflöte", bei den Priestern der Isis und Osiris, sehen, oder auch eine geistliche Procession unserer Zeiten nicht eigentlich Marsch genannt werden sollte, und zwar hauptsächlich, weil hier vom Gehen in abgemessenen Schritten wohl nicht gut die Rede seyn kann. Uebrigens bleibt Mozart's Priestermarsch immer ein Meisterstück der Art. — 7) Der Bürger- oder profane Marsch ist gewöhnlich aus den Militärmärschen entlehnt. Doch giebt es auch wirklich Märsche, die nur zu bürgerlichen Aufzügen, z. B. der Innungen oder bei feierlichen Nachtmusiken 2c., bestimmt sind. Weil dabei nicht so sehr als bei den militärischen Märschen ein abgemessener Schritt herrscht, so kommt es auch bei der Musik nicht so sehr auf pünktlichen, bestimmt accentuirten Rhythmus an. So ist denn auch die Taktart dabei ganz beliebig, wenn nur das Ganze etwas Feierliches und Ernstes hat. Als Muster solcher Märsche bezeichnen wir den Bauernmarsch in Monsigny's „Deserteur" und in Weber's „Freischütz". — Die Erfindung des eigentlichen Marsches überhaupt fällt in die Mitte des 17ten Jahrhunderts, und gehört den Deutschen an. Als nämlich der 30jährige Krieg Polyhymnien aus Deutschlands Fluren vertrieb, nur Jammer und Mordgeheul ertönte, da verstummte selbst bei den Trinkgelagen das deutsche Lied, und eine Musik erstand an seiner Stelle, die anfeuern sollte zum Kampfe und die streitende Menge bei ihren Märschen in Ordnung hielt, und eben deshalb besonders aus rhythmischen Schlägen bestand. Sie ward zur in sich abgeschlossenen Gattung und erhielt den Namen von ihrer Bestimmung. Mit der Zeit natürlich ward diese wie jede andere Art von Musikstücken immer mehr ausgebildet. Eine herrliche

Charakteristik des Marsches giebt auch Seume in seinem „Sommer", in einer sinnreichen Vergleichung des bekannten Consularmarsches und dem von Marengo, wie ihn der Componist betitelt hat. Dr. Sch.

Marschall oder **Marschal**, geboren zu Dornick in Flandern 1557, war zuletzt öffentlicher Notar, Universitätsmusikus und Organist zu Basel, wo er auch noch 1627, in welchem Jahre seine Frau starb, wohl u. gesund lebte, gleichwohl aber kurz darauf gestorben seyn muß, da alle Nachrichten über ihn nur bis zu dieser Zeit reichen. Er galt für einen der besten Musiker und besonders Kirchenlieder-Componisten. Auf unsere Zeit sind von seinen Werken noch gekommen: „der ganze Psalter Ambrosii Lobwasser's, mit 4 Stimmen" (Leipzig 1594, und Basel 1606), und „Psalmen David's, Kirchengesänge und geistliche Lieder von Dr. M. Luther's vnd anderen Gottesgelehrten Männern gestellt, mit 4 Stimmen" (Basel 1606).

Marschner, Dr. Heinrich, Königl. Hofcapellmeister zu Hannover, unter den neuesten deutschen Operncomponisten einer der talentvolleren und ausgezeichneteren, ward 1795 zu Zittau geboren. Durch einen frühzeitigen Musikunterricht, den ihm seine Eltern ertheilen ließen, erhielt er, so dürftig derselbe auch war, wenigstens Gelegenheit, seine Neigung zur Musik zu zeigen und zu entwickeln, und schon als Schüler des Gymnasiums in Zittau machte er einige Versuche im Componiren. Deshalb waren denn seine Eltern auch gar nicht abgeneigt, dieses sein Talent mehr ausbilden zu lassen, und er ward dem tüchtigen Gesang- und Generalbaßlehrer Hering übergeben. Des Mannes feste und gründliche Leitung gab seinem überraschend scharf hervortretenden Talente die erste sichere Basis. Uebrigens mußte, nach dem Willen seiner Eltern, die Musik bis dahin ihm nur Nebensache bleiben. Er absolvirte das Gymnasium und bezog 1813 die Universität Leipzig, um Jurisprudenz zu studiren. Doch kaum hatten hier die gewöhnlichen Abonnements-Concerte begonnen, und waren einige größere Werke Haydn's, Mozart's und Beethoven's, zu deren Aufführung Zittau nicht die Mittel besaß, ihm zu Ohren gekommen, so zog es ihn auch ganz allein zu der, zumal von Jugend auf schon heiß geliebten, Tonkunst hin. Das Studium der Rechte ward bald bei Seite gelegt; nur die philosophischen und ästhetischen Vorlesungen benutzte er noch als zu einer vollkommen künstlerischen Ausbildung nothwendig; im Uebrigen lebte er ganz der Musik, spielte viel Clavier, auch Violine und noch andere Instrumente, und versuchte sich fleißig in der Composition. Was ihm zu kräftigeren Leistungen in dieser, hinsichtlich der Kenntniß der Harmonie 2c., noch fehlte oder aus den ihm zur Hand liegenden Büchern nicht zu lernen war, sagte ihm der wackere Cantor Schicht, an welchen er sich überhaupt immer inniger anschloß. Auf einem Ausfluge nach Carlsbad 1815, wo er sich, nach bereits mehreren öffentlichen Versuchen in Leipzig selbst, als Pianofortevirtuos mit Beifall hören ließ, lernte er den Ungarischen Grafen Amadée, einen großen Musikliebhaber, kennen, der ihn aufmunterte, und auch ansehnlich unterstützte, nach Wien zu gehen. 1816 kam er in Wien an, nicht um sich hören zu lassen, sondern um zu hören und zu lernen, und das Jahr darauf erhielt er, eben durch Protection jenes Grafen, eine Musiklehrerstelle in Preßburg, die ihm noch Muße genug ließ, seinem vorgesteckten Ziele, als welches die dramatische Composition oder Musik überhaupt immer bestimmter sich herausstellte, entgegen zu arbeiten. Er machte sich an die Composition mehrerer Operntexte, unter anderen an „Heinrich IV". Er schickte das fertige Manuscript an Carl M. von Weber in Dresden, der von jeher sein Vorbild gewesen war, nach dem er seine Studien machte. Weber, der das Vertrauen

und die Achtung des jungen Künstlers schätzte, brachte die Oper auch auf's Theater, und führte somit M. zuerst beim Publikum ein. Ein Versuch, das Werk auch in Wien zur Aufführung zu bringen, schlug fehl; dazu kam damals Rossini eben mehr an die Tagesordnung, und so beschloß M., selbst nach Dresden zu gehen und an Weber's Seite zu arbeiten. 1822 führte er den Vorsatz aus. Weber nahm ihn freundlich auf, und M's Talent erkennend, that ihm auch die seltene Hochachtung wohl, mit welcher ihm dieser entgegentrat. Das Erste und Vorzüglichste, was er anfing und vollendete, war die Musik zu Kleist's „Prinz von Homburg". Weber war ihm bei Allem mit Rath und That behülflich, wo er dessen nur bedurfte, und sorgte endlich auch dafür, daß er 1823 als Musikdirector bei der deutschen und italienischen Oper zu Dresden angestellt ward. Mitten unter den vielen Arbeiten, welche ihm dieses Amt auflegte, schrieb er die auf einigen Privatbühnen gern gesehene kleine (einactige) Oper „der Holzdieb", in deren Text F. Kind manche überhandgenommenen Scenen und Situationen behandelt, wenn auch meistens gefällig und lebendig und öfters wahr. Sie enthält manche sehr nette Musikstückchen, die, eben so nett vorgetragen, Leuten, die nicht mehr von der Kunst verlangen, eine gefällige Unterhaltung bieten können; doch weiter auch Nichts. Der Klavierauszug davon ist gedruckt worden in dem mit F. Kind gemeinschaftlich für 1825 bei Hartmann in Leipzig herausgegebenen musikal. Taschenbuche „Polyhymnia". Gleich darauf erschien „Lucretie", eine ähnliche Operette, die — so viel wir uns erinnern — zuerst in Danzig und nicht ohne Beifall aufgeführt wurde. 1826 verließ M. Dresden, verheirathete sich mit der Sängerin Marianne Wohlbrück, und machte dann mit derselben eine Kunstreise, die ihn 1827 wieder nach Leipzig führte. Hier privatisirte er eine Zeitlang und schrieb die Oper „Vampyr", zu der ihm sein Schwager, der Schauspieler Wohlbrück, den Text lieferte, und welche, wenn nicht allein, doch zuerst und nach unserer Ansicht auch mit einzigem Rechte ihm einen ausgebreiteteren Ruf verschaffte. Verweilen wir daher auch etwas länger bei ihr. Die dichterische Darstellung hat, neben manchen Schwächen, im Ganzen doch sehr viel Gelungenes; besonders im Wechsel mannigfacher Versarten, der dem Gelingen der musikalischen Behandlung einen so außerordentlichen Vorschub leistet, übertrifft sie viele andere Operntexte. Die Musik ist in Allem, was Zusammenhang hat mit Spuck und Hexerei, und in der Schilderung „wilder, verwegener Lust" höchst originell und treffend, und wenn Satan und Hexe die einzigen Charaktere in dem ganzen dramatischen Gemälde wären, keine Oper hätte mehr Anspruch auf Sub- und Objectivität und auf Wahrheit in der Darstellung als eben diese. Nun ist aber auch eine zarte Malvina darin und ein herz- und seelenvoller Aubry, in denen sich das Prinzip des Guten personificirt hat, und in der Darstellung dessen leistet M., oder hat er hier wenigstens geleistet, kaum etwas mehr als ganz Gewöhnliches. Vielleicht ahnete er aber, daß man statt des Guten gewöhnlich nur das eben für gut Gehaltene als solches anerkennt, und so wollte er sich hierin mehr dem Zeitgeschmacke anschließen, und hat absichtlich auf das Teuflische mehr Fleiß verwendet. Für M's Gewandtheit in der Instrumentation und gute Theaterkenntniß ist diese Oper ein tüchtiger Beweis. Seine Singstimmen werden nicht, wie es bei manchen anderen neuen, selbst berühmten Componisten zu geschehen pflegt, von den Instrumenten zu sehr gedeckt, vielmehr unterstützen und heben diese den Gesang im Allgemeinen, so voll und stürmisch es bisweilen auch dabei hergeht, und so mancher harte Verstoß gegen die musikalische Orthographie geschieht. Diese scheint überhaupt

unserem Componisten, bei seinen dramatischen Arbeiten wenigstens, die Schreiber dieses der Mehrzahl nach ziemlich genau kennt, eine geringfügige Nebensache zu seyn: wenn nur der theatralische Anstrich dem Dinge gegeben ist, so heißt er seine Arbeit fertig. Darum wird aber auch Nichts aus seinen Opern anderwärts mit Erfolg zu gebrauchen seyn als eben hinter den Lampen unter dem Spektakel der Scenerie. Der „Vampyr", der doch für M's beste Oper gilt und von ihm selbst auch aus guten Gründen sehr werth gehalten werden muß, beweist das. Gleichviel aber: das dröhnende Ha! ha! und die consequent durchgeführte „wild verwegne Lust" seines Teufels gefiel hie u. da; die Oper, deren Musik übrigens manche feurige und glanzvolle Stellen hat, und auf jeden Fall eine lebendige, dramatische Charakteristik, die denn auch sein hauptsächlichstes Augenmerk dabei gewesen seyn wird, — die Oper, sagen wir, drang — auffallend genug, da Lindpaintners so trefflich gelungene, kunstreiche Bearbeitung desselben Sujets längst vorlag — von Leipzig über Berlin bis auf die Londoner Bühne, und dieser so merkwürdig glückliche Erfolg feuerte ihn an, in Verbindung mit seinem Schwager eine Episode aus W. Scott's „Ivanhoe" als Oper zu bearbeiten, die zuerst Leipzig und Berlin auf ihre Repertoires brachten und nachher auch von noch mehreren Theatern Deutschlands als ein um mancher komischen Scenen und treffenden musikal. Charakterzeichnung willen gern gesehenes und gehörtes Stück aufgenommen ward. Im folgenden Jahre schrieb er die Oper „des Falkners Braut" (der Text ebenfalls von Wohlbrück nach einer Novelle Spindler's), die 1832 ebenfalls zu Leipzig zuerst gegeben ward. Die Oper ist komisch, und für komische Darstellung besitzt M., wie zuerst sein „Templer und Jüdin" bewiesen hat, vorzugsweise ein herrliches Talent: sicher hätte dieselbe bei nur einigermaßen größerer Sparsamkeit in der Anwendung heroischer Mittel sich ein größeres Publikum erworben als alle seine früheren dramatischen Werke. So aber ist sie nicht Mehr, ja in mancher Hinsicht noch Weniger als diese. Der eine Vorzug, den sie hat, und der immer für einen Fortschritt ihres Verfassers in seiner Kunst angesehen werden muß, ist, daß ihr Musikalisches weniger weitläuftig durchdacht und behandelt worden ist. Im Uebrigen wird man alles schon Dagewesene in ihr wiederfinden, und wer an M's früheren Werken Vergnügen hatte, wird es auch an diesem gehabt haben, und um so mehr, je weniger Freund er ist einer hier freilich etwas zu bequem gemachten Reminiscenzenjägerei, bei der man riskiren würde, mit jedem Schritte unserm, in der That aber auch ganz unvergeßlichen, Weber noch die Fersen abzutreten. Zu Ende des Jahrs 1830 erhielt M. dann den Ruf als Capellmeister und Operndirector nach Hannover, wo er zunächst die von dem Sänger Devrient gedichtete Oper „Hans Heiling" setzte. Von dieser sahen und hörten wir noch Nichts, und so enthalten wir uns denn auch jedes Urtheils darüber. Die Titelrolle soll eine — wie Schauspieler sich auszudrücken pflegen — sehr dankbare Baritonparthie seyn. In Hannover selbst — das wissen wir gewiß — macht die Oper nie ein volles Haus. 1834 ward indeß ihrem Componisten von der philosophischen Facultät der Universität Leipzig das Doctordiplom zugeschickt, zum großen Vergnügen seiner vielen wohlwollenden Freunde in dieser Stadt. Unter den vielen Pianoforte-Compositionen Marschner's zeichnet sich besonders eine Sonate in F-Moll vortheilhaft aus. Sie bestehen in Quartetten, Trio's, Märschen, Divertissements, Rondo's, einigen Fantasien und Tänzen; im Ganzen nah an 60 Werke. Unsrer Seits ziehen wir jedoch seine, noch nicht genug verbreiteten, Lieder und Gesänge zum Pianoforte und seine Lieder für vierstimmigen Männergesang allen seinen

anderen kleinen Sachen vor. Er hat deren mehrere Sammlungen herausgegeben, in welchen in der That die Gabe, die Poesie in Musik zu verwandeln, verbunden mit Reichthum der Melodie und Fülle der Harmonie, wahrhaft erfreut, und — gestehen wir es offen zum Schluß — dies ist es, was uns ganz irre macht mit der Muse Marschner's, oder hat es mit dieser seine Richtigkeit — erbittert auf ihn selbst über die Art und Weise, wie er ihre herrlichen Gaben mißbraucht. Man nehme seine „Wanderlieder", seine Lieder der Liebe", — wo findet sich eine, auch nur eine einzige so innige Melodie und mit dieser so eng verbundene Harmonie in allen seinen Opern? — Kann er aber hier, am einfachen Claviere, so tiefgefühlte und wieder tiefergreifende Lieder singen, warum läßt er sich dort, im Theater, wo Alles Gesang ist, von leerem Flitterwerk blenden, daß er nicht einsieht und begreift die schnelle Vergänglichkeit eines Rufs, den nur sinnlicher Tand bei einer Menge geschaffen hat, die nur wieder in der Menge, in dem Massenhaften des Genusses völlige Befriedigung findet, nicht Geistiges — nur Sinnliches von der Kunst will? — Größere reine Instrumentalwerke, als Sinfonien u. dergl., sind uns von M. noch nicht bekannt. Dr. Sch.

Marseillaise, die Marseiller Hymne, deren Verfasser der erst 1836 verstorbene Rouget de Lisle war; s. das Weitere unter **Marsch** und **Volkslied**.

Marsh, John, ein englischer Tonsetzer neuerer Zeit, wahrscheinlich ein Nachkomme des zu Ende des 17ten Jahrhunderts berühmten Lieder-Componisten **Alphons Marsh**, der Mitglied der Capelle Königs Carl II. war, gab 1792 zu London heraus: „XXIV Voluntaries for the Organ", und eine Sinfonie für Violinen. Vorher schon (1789) waren von ihm ein Paar einzelne Gesänge erschienen: The Dream und Sonnet to Memory. Auf diesen nennt er sich Ritter. Demnach scheint er eigentlich nur unter die ausgezeichneten Dilettanten zu gehören. Einerlei, was wir von ihm besitzen, und das ist nicht Weniges, darf zwar nicht unter die ersten Kunstwerke gezählt werden, doch ist es in seiner Art sicher von vielem Nutzen gewesen und immer noch zu empfehlen. Dahin rechnen wir ferner noch die Claviersonaten und Ouverturen, welche Clementi in London verlegte, eine große Orchester-Sinfonie, noch mehrere kleine Orgelstücke und eine Ouverture, und endlich „Book of eigtheen Easy Voluntaries, chiefly intended for the Use of young Practitioners; to which is prefixed an Explanation of the different Stops of the Organ, and of the several Combinations that may be mode thereof, with a few Thoughts on Stile, extempore Playing, Modulation etc." (2 Theile). Ueber die persönlichen Verhältnisse M's besitzen wir keine Nachrichten, vermuthlich aber ist oder war er Organist zu London. Besonders dieses letztgenannte Werk giebt der Vermuthung Grund.

Marsyas, des Olympus, Oeagrus oder Hyagnis Sohn; ein für die Musikgeschichte sehr wichtiger Mythus. Die Fabel erzählt: Als Minerva die von ihr erfundene Flöte unwillig, da sie das Gesicht beim Spielen entstelle, weggeworfen, und den, der sie wieder aufnehmen würde, mit dem härtesten Fluch belegt hatte, sey zufällig M. der Finder dieses Instruments gewesen, auf dem er durch Uebung bald eine solche Vollkommenheit erlangt, daß er es gewagt habe, den Apollo zum Wettkampf herauszufordern. Zu Kampfrichterinnen seyen die Musen selbst herbeigerufen worden. Anfangs habe wirklich der stärkere Flötenton die sanfteren Töne der Lyra, welche der Gott gespielt, übertäubt, und schon sey M. im Begriffe gewesen, den Sieg zu gewinnen, als Apollo seine Cither umgewandt habe. Dies habe

ihm Marsyas mit seiner Flöte nicht nachthun können, und darauf hätten die Musen für Apollo entschieden, der den Vermessenen dann an einen Baum habe hängen und da von einem Scythen gliederweise zerschneiden lassen, damit der Fluch der Minerva in Erfüllung gehe. So die gewöhnliche Sage. Nach Einigen ist der Ausgang dahin abgeändert, daß die Nysäen Kampfrichter gewesen seyen und Apollo den Sieg nur dadurch errungen habe, daß er auch zu seinem Spiele sang. Dann habe zur Strafe Hygin auf Apollo's Befehl aus seinem Blute den Fluß Marsyas entstehen lassen, der nach Ovid aber aus den Thränen der Nymphen und Satyrn sich bildete, weil Apollo ihm habe die Haut abziehen und ihn auf diese Weise tödten lassen. Marsyas war nämlich selbst ein Silen oder Satyr, und wird auch so auf verschiedenen Kunstwerken vorgestellt. Jene seine Haut zeigte man auch lange an verschiedenen Orten: zu Celäna in Phrygien in einer gewissen Höhle, und zu Sicyon. Viele Künstler der alten und neuen Zeit, Bildhauer, Maler und Dichter, haben jenen Wettkampf, so wie seinen Ausgang, zum Gegenstande ihrer Darstellung gewählt, oft mit noch mancherlei Zusätzen. Auch in Dresden ist eine Gruppe von jener Bestrafung vorhanden. Gehen wir nun aber zur Erklärung des Mythus über, wodurch derselbe erst wahrhaft interessant wird. Die beste liefert wohl Böttiger in seiner Abhandlung „die Erfindung der Flöte und die Bestrafung des Marsyas" (in Wieland's Attischem Museum Bd. 1 pag. 179 ff.). Er bezieht die einzelnen Umstände, daß Minerva die Flöte wegwarf und daß Apollo den Marsyas besiegte, auf den Vorzug, den in gewissen Zeitaltern und unter gewissen griechischen Volksstämmen die Citharödik, d. i. die Kunst zur Lyra zu singen, vor der Kunst die Flöte zu spielen hatte. Die Doppelflöte, sagt er, war eine uralte, ursprünglich phrygische, Erfindung, und wurde, wie die phrygische Melodie, dem Marsyas zugeschrieben, einem erfinderischen, klugen Kopfe, der zuerst die Hirtenpfeife mit 7 Röhren auf 2 Flöten übertrug, die, zugleich geblasen, mittelst der an der Seite angebrachten Löcher, eben so viele Töne weit richtiger u. bequemer hervorbrachten als die Syrinx. Der Gebrauch dieser Doppelflöte wurde bei den alten enthusiastischen Festen der Kybele allgemein. Bald mischte sich auch der Bacchische Wahnsinn mit in die Rasereien in den Processionen der Kybele, und nun kam auch M's Doppelflöte in die Bacchischen Orgien. Das heißt: Marsyas kam ins Gefolge des Bacchus, wurde mit den Satyrn und Silenen vermischt, und bekam mit ihnen einerlei Geschäft. Mit dem Bacchusdienst breitete sich die Doppelflöte über Griechenland aus. Die altgläubige Lyra widersetzt sich den Neuerungen mit dieser Flöte (mythisch: Apollo beginnt einen Kampf mit Marsyas). Apollo siegt: d. h. lange Zeit wurde die Flöte noch für ein barbarisches Instrument gehalten und ihr der Zutritt zu Opferfesten und Hymnengesang versagt. Nur in den Weinlesefesten, in den Bachanalien und den dabei angestellten Chören behauptete sie ihr angestammtes Recht. Als aber bei der Wiederherstellung der pythischen Kampfspiele die Flöte selbst eine dem Apollo gefällige Wettkämpferin wurde, da beklagte er das dem Marsyas zugefügte Unrecht, oder wie Pausanias sagt: der Argiver Sakados, der in den 3 ersten Pythiaden den Sieg auf der Flöte davon trug, söhnte Apollo mit den Flöten aus, auf welche er seit M's Zeiten einen tödtlichen Haß geworfen hatte — u. s. w. 48.

Martellari, geboren zu Neapel um 1740, u. gestorben als Musikmeister zu Venedig um 1808, ist der Componist von der um 1770 zu Venedig erschienenen Oper „Didone". Seine übrigen Opern sind in Deutschland nicht bekannt geworden. Wovon man hier noch Kunde hat, ist die Cantate,

welche 1782 während den Festen, die die Republik dem anwesenden Großfürsten und seiner Gemahlin zu Ehren veranstaltete, von einem bedeutenden Orchester und mehr als 100 Sängern aufgeführt ward.

Martelli, der Componist der einst beliebten Operetten: „die Reisenden nach Holland“, „der Tempel der Dankbarkeit“, „der König Rabe“, und anderer, war Capellmeister zu Münster und starb daselbst zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts.

Martin, Vincenz, gewöhnlich genannt Spagnuolo, geboren zu Valencia 1754, einer der beliebtesten Componisten in der älteren italienischen Manier, machte seine Schule auch in Italien, und zeichnete sich schon um 1782 durch einige Opern und Ballettcompositionen vortheilhaft aus, z. B. „Ifigenia“ und „Ipermnestra“. 1784 ward er zum Capellmeister des Prinzen von Asturien ernannt. Als solcher ging er nach Wien und componirte daselbst „Il Burbero di buon cuore“, welche Oper besonders von Kennern sehr geschätzt ward. Den meisten Ruf erwarb er sich jedoch daselbst 1787 durch seine Oper „Cosa rara“ (deutsch „Lilla oder Schönheit und Tugend“), welche wegen der Lieblichkeit und Anmuth ihrer Melodien, ungeachtet ihres geringen harmonischen Werths und obgleich Mozart von ihr gesagt haben soll, daß man sie nach 20 Jahren sicher nicht mehr werde hören wollen, noch jetzt auf einigen italienischen und deutschen Theatern mit Beifall gegeben wird. Zum ersten Male ward sie bei Gelegenheit der Vermählung des K. Sächs. Prinzen, vorigen Königs Anton, aufgeführt. Auch sein „Arbore di Diana“, zuerst 1787 zu Wien aufgeführt, machte ihm viele Freunde, u. in Folge dieser Oper erhielt er vom Könige von Preußen den Auftrag, ein Werk für das Berliner Theater zu schreiben, ward auch mit 3000 Rthlrn. jährlichen Gehalt als Capellmeister daselbst engagirt. Doch schon 1788 ging er nach Petersburg, und erhielt hier alsbald auch die Stelle eines Kaiserl. Russischen Hofcapellmeisters und Componisten bei der russischen Oper, und 1798 noch den Titel eines Kaiserl. Hofraths, von welcher Zeit an er denn auch den Unterricht aufgab, den er früher jungen talentvollen Leuten nach dem Willen des Kaisers ertheilt hatte. Er starb zu Petersburg 1810. Die Opern, die er dort componirte, sind — wenigstens so weit sie bekannter wurden: „Gli Sposi in Contrasto“ und „La capricciosa corretta“, die in Deutschland auch unter dem Titel „die gebesserte Eigensinnige“ gegeben worden ist. „La Dora festiggiante“ und „L'Accorta Cameriera“ componirte er früher, noch während seines Aufenthalts in Italien (1783), für Turin. Die „Cosa rara“ ist mehrmals und in unendlichen Bearbeitungen gedruckt worden. Sonst besitzen wir in derselben gefälligen und leichten Manier noch von ihm: die Cantate für 3 Stimmen „Il Sogno“, auch in verschiedenen Arrangements gedruckt; XII ariette italiane con Accomp. di Cembalo e Arpa, o Chitarra, u. XII Canoni per Cembalo. Wahrscheinlich hat er noch ungleich mehr geschrieben, was aber Manuscript oder in Deutschland unbekannt geblieben ist. Sehr oft wird er mit dem folgenden Johann Martin verwechselt, und wie dieser auch von Einigen Martini genannt.

33.

Martin, Johann, mit dem Zunamen il Tedesco u. dann meistens **Martini** genannt, besonders berühmt durch die allerliebste Operette „Le Droit du Seigneur“, war aus Baiern gebürtig, lebte aber schon seit 1760 zu Paris, ward hier Soldat, als welcher er bis zum Rittmeister beim Husarenregiment Chamboran avancirte, auch in der dritten Klasse Mitglied des Nationalinstituts, Inspector des Conservatoriums, Musikdirector des Grafen von Artois, machte die Revolution und mehrere Feldzüge mit, und

starb gegen 1809. Alle seine Compositionen sind voll Witz und Feuer und haben sich überall, wo sie gegeben wurden, vielen Beifall erworben. Die bereits genannte Operette schrieb er 1785. Sie ward auch mit noch mehreren unter den folgenden Opern in Deutschland auf vielen Theatern gegeben. Vorher waren schon von ihm bekannt: „Henri IV“ (1774) und „L'amoureux de quinze ans ou la double fête“. Nachher kamen noch heraus: „Zimeo“, „Le Fernier cru sourd“, „Sappho“, „Le Cadi dupe“ und „Anette et Lubin“. Besonders die „Sappho“ brachte ihm in Paris einen außerordentlichen Ruf. Ferner schrieb er auch viele reine Instrumentalmusiken: Sinfonien, Violinquartette, Flötenquartette, Claviertrio's und Notturno's für Harfe, Violinen und Baß. Einige Violinquartette druckte Simrock in Bonn, andere sind auch in Leipzig herausgekommen, und immer noch zu empfehlen. Dann ist er auch als Schriftsteller bekannt, durch: „Melopée moderne ou l'art du chant reduit en principe“ (1792); u. „Partition pour accorder le Fortepiano“ (1793). Eins seiner vortrefflichsten Werke ist: „Ecole d'Orgue, divisée en trois parties, résume d'apres les ouvrages des plus célebres organistes de l'Allemagne“ (1804). k.

Martinelli, Catharina, von Geburt eine Römerin, ist eine der ältesten und berühmtesten Sängerinnen, lebte an dem Hofe zu Mantua, wo sie aber schon als ein Mädchen von 18 Jahren am 9ten März 1608 starb. Der damalige Herzog von Mantua ließ ihr in der Karmeliterkirche ein Grabmal setzen mit einer höchst ehrenden Inschrift, die anhebt: inspice, lege, defle etc.

Martinelli, Vincenzo, ein musikalischer Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts, Italiener von Geburt, lebte aber um 1750 zu London und später zu Paris, und war eigentlich Rechtsgelehrter. Besonders merkenswerth sind seine Lettere familiari e critiche, die 1758 zu London erschienen, und unter welchen der 27=, 28=, 30=, 31=, 54=, 55= u. 56ste Brief rein musikalischen Inhalts sind; ferner sein Lettre sur la musique italienne (Paris 1762 im ersten Stück des Amateur), worin er der italienischen Musik außerordentliche Complimente macht.

Martinengo, Giulio Cesare, Componist aus dem Ende des 16ten und dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, war aus Verona gebürtig, und Anfangs zu Udine, dann aber vom 22sten August 1609 Capellmeister an der Marcuskirche zu Venedig, wo er übrigens schon im Juli 1613, noch jung an Jahren, starb. Von seinen Werken findet man blos in Venedig noch mehrere im Manuscript.

Martinez, Mariane, nach Anderen auch Nanette und nach noch Anderen Elisabeth mit Vornamen, Sängerin, Claviervirtuosin und Componistin, Schwester des als Gelehrter bekannten Kaiserl. Bibliothekars Martinez zu Wien, ward geboren daselbst gegen 1750. Metastasio, ein vieljähriger Freund ihres Vaters, unter dessen Augen sie erzogen, ja in dessen Hause sie geboren worden war, nahm sie nach ihres Vaters Tode zu sich, und lehrte sie zuerst seine Lieder in Musik setzen. Durch Talent und Fleiß ward die Schülerin aber bald selbst bewundert von ihrem großen Meister, wie von Allen, die sie oder ihre Werke kannten. Burney, der sie 1772 in Wien sah und einige ihrer eigenen Compositionen singen und spielen hörte, versichert, daß seine Sprache zu arm sey, den Ausdruck und das Rührende ihres Vortrags zu schildern. Dabei besaß sie die für ihre Zeit eminenteste Fertigkeit im Gesange sowohl als auf ihrem Instrumente. Nach Burney muß sie die vollkommenste Sängerin ihrer Zeit gewesen seyn. Besonders

rühmt er ihr wunderherrliches Portamento. Und Metastasio schrieb irgendwo über sie, daß ihre Art zu singen seiner Zeit nirgends angetroffen werde. Ihrer Virtuosität auf dem Claviere wegen nannte er sie nur seine heilige Cäcilia. Ihre ersten Compositionsversuche fallen ins Jahr 1765. Sie wurden allgemein beifällig aufgenommen. Von ihren späteren größeren Werken nennen wir nur ein großes Oratorium, ein 4stimmiges Miserere, mehrere italienische Psalmen nach Metastasio's Uebersetzung für 4 und 8 Stimmen mit Instrumentalbegleitung, eine solenne Messe (welche der Abt Gerbert im Manuscript besaß), einige lateinische Motetten und mehrere Sonaten für Clavier. Im Kirchenstyle war sie besonders glücklich. Ihre Instrumentalsachen sind rein, aber voller Feuer und theilweise auch bravourmäßig. 1773 ward sie zum Mitglied der filharmonischen Gesellschaft zu Bologna ernannt. Um 1780 errichtete sie zur Unterhaltung ein wöchentliches Concert in ihrem Hause, an welchem auch jeder Fremde Theil nehmen konnte, und kurz darauf auch eine eigene Singschule, aus welcher in der That auch manche vortreffliche Sängerin hervorgegangen ist. Die darin aufgenommenen Schülerinnen unterrichtete sie nicht blos im Gesange, sondern auch in der Theorie der Musik, und namentlich im Contrapunkte, in welchem sie die gründlichsten Kenntnisse besaß. 40.

Martini, Vinzenzo u. Giovanni, od. Johann, s. unter Martin.

Martini, war Orgelbauer und Clavier-Instrumentenmacher zu Friedrichsstadt bei Dresden, und blühete besonders gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts, wo er verschiedene Orgeln in benachbarten Landkirchen erbauete, jedoch mehr noch wegen seiner herrlichen Clavichords in Ansehen stand.

Martini, Martin, ein Franziskanermönch und berühmter Kirchen-Componist aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts. Man hat von ihm noch 52 1- und 2stimmige Arien auf alle Feste im Jahr mit 2 Instrumenten und Generalbaß; ein Buch 4stimmige Vespern de B. V. Maria et Sanctis Apostolis, und ein anderes Litaneyen und Salve Regina mit 2 Violinen und Generalbaß.

Martini (zuweilen auch Martino geschrieben), Giovanni Battista San, Capellmeister an einer Klosterkirche und Organist an 2 bis 3 anderen Kirchen zu Mailand, schon um 1726, in welchem Jahre ihn Quanz dort sah und hörte, und seine Compositionen denen aller anderen damaligen mailändischen Componisten vorzog. Aber auch 1770 traf ihn Burney noch an jener Stelle zu Mailand, jedoch als einen bereits in Jahren vorgerückten Mann, der übrigens seine große Orgel noch meisterhaft zu regieren verstand. Auch stimmt Burney in das Lob seines Compositionstalents, und versichert, einige vortreffliche Messen und Sinfonien damals von ihm gehört zu haben, in denen besonders die Streichinstrumente tüchtig beschäftigt worden seyen. Auch in Deutschland sind ein Paar Dutzend Sinfonien, mehrere Violinconcerte und Anderes von diesem Martini bekannt. 1767 wurden in London noch 6 Claviertrio's mit Violinbegleitung von ihm gedruckt. Am zahlreichsten von allen seinen Werken sind die Messen; dieselben sollen über ein halbes Hundert betragen. Für das Theater hatte er in seiner Jugend nur Einiges geschrieben; was aber, ist nicht bekannt, da auf den einzelnen Arien, die man hie und da noch von ihm findet, nicht angegeben ist, aus welchen Opern sie genommen sind.

Martini oder Martino, Giuseppe San, Bruder des vorhergehenden Giov. Batt. M., war schon 1726 als der erste Hoboenvirtuos in ganz Italien bekannt, und Quanz lernte ihn ebenfalls in dem Jahre zu

Mailand kennen. 1727 ging er nach London, und erregte daselbst um so mehr großes Aufsehn durch seine Fertigkeit auf der Hoboe, als dieses Instrument bis dahin dort fast gar nicht bekannt war, wenigstens nicht in der Art, wie er es zu behandeln verstand. Er erhielt sogleich eine Stelle im Opernorchester, kam nach der Zeit aber als Musikdirector in die Dienste des Prinzen Friedrich von Wales, während welcher er, außer einer großen Menge von Instrumentalsachen, auch ein Geburtstags-Drama und ein musical solemnity schrieb und öffentlich aufführte, und endlich 1740 starb. Nach seinem Tode hat man seinen Werken u. vortrefflichen musikal. Kenntnissen und Fertigkeiten immer vollkommene Gerechtigkeit wiederfahren lassen; zu seinen Lebzeiten aber fiel es manchmal sehr schwer, daß er eine Composition unter die Presse brachte. Man war gegen ihn eingenommen. Aus Unwillen darüber soll er einmal alle für eine Composition fertigen Kupfertafeln verdorben, und seinen ganzen Vorrath von Manuscripten zerrissen haben. Erst in seinen späteren Jahren fand er in der größeren Theilnahme des Publikums wie der Verleger eine aufmunternde Unterstützung, so daß er selbst noch 11 vollständige verschiedene Instrumentalwerke zum Druck beförderte. Alles Uebrige, was wir von ihm besitzen, ist nach seinem Tode erst, aus seinem Nachlasse, erschienen. Es waren Concerte, Trio's u. s. w. für Violine, Flöte und andere Instrumente; auch eine Orchester-Ouverture, und Sonstiges.

Martini, Giambattista, gewöhnlich genannt **Pater** (padre) **Martini**, ein besonders für die Musikgeschichte höchst bedeutender Mann, von den ausgebreitetsten Kenntnissen, nicht blos in der Musik, sondern auch in manchen anderen Wissenschaften, und deshalb geehrt und bewundert einst von ganz Europa. König Friedrich von Preußen selbst schickte ihm wegen der „Geschichte der Musik", die er herausgab, 1782 ein eigenhändiges Schreiben mit den huldvollsten Ausdrücken. Er ward geboren zu Bologna am 25. April 1706, und trat schon in seinem 15ten Jahre als Mönch in den Minoriten-Orden, als welcher er sich in den Musikschulen, welche diese Gesellschaft in mehreren Städten Italiens errichtet hatte, durch Unterricht und Beispiel sehr thätig bewies. Zur Erweiterung seiner Kenntnisse machte er nachgehends große Reisen, die ihn selbst bis nach Asien führten. Nach Vollendung derselben widmete er sich aus Liebhaberei ausschließlich der Musik, in welcher er früher den ersten Unterricht von seinem Vater, Antonio Maria M. *), sowohl auf Instrumenten als im Gesange erhalten hatte. Seine Fortschritte in der Composition waren so schnell, daß er schon 1725 zum Capellmeister des Franziskaner-Klosters zu Bologna ernannt wurde. Dieses Amt verwaltete er auch bis an seinen Tod (3. Aug. 1784). Uebrigens war sein Talent als Componist doch nicht so außerordentlich als man ge-

---

*) Ueber die Lehrer des P. Martini sind die Gelehrten nicht einig. Einige nehmen wirklich seinen Vater, dann Andere Riccieri und Perti, wieder Andere den Predieri als seinen vorzüglichsten Lehrer in der Musik an. Valotti und Zuccari, die ebenfalls von Einigen für seine Lehrer ausgegeben werden, waren wohl, als Altersgenossen, nur seine Freunde. So wenigstens heißt es in den Memorie stor. del G. B. Martini (Neapel 1785 pag. 5.). Es ist nicht uninteressant, die beste aller vorhandenen Quellen über diesen Gegenstand im Originale zu vernehmen. Es ist ein Brief, den P. Stanisl. Mattei an Guil. della Valle, Herausgeber jener Memorie, geschrieben. Die hieher gehörige Stelle desselben lautet wörtlich: Il Padre del Martini fu Antonio, e la Madre Domenica Maria Felici Bolognesi. Apprese l'arte del Violino da suo Padre, come pure il canto e il suono del cembalo, il cantare in musica dal P. Angelo Predieri del d. Ordine di S. Francesco di Bologna, el il contrapunto dal Sig. Ant. Riccieri Vicentino, cantore soprano. Il S. Giac. Ant. Perti fu anche suo Maestro, ma di conferenza etc. d. Red.

wöhnlich rühmt. Seine Kirchenmusiken, und noch mehr seine Duette und Canons, sind zwar rein und gründlich im Satze; allein immer etwas kalt und wenn nicht geschmacklos, so doch auch nicht geschmackvoll. Zum Beweise nehme man alle die von ihm im Drucke erschienenen Werke zur Hand. Es sind einige Präludien, Fugen, Allemanden, Litaneyen, Sonaten und unsers Wissens auch eine Messe. Auch hat er nicht Viel componirt, und wir glauben sicher, daß er sehr Weniges im Manuscript hinterlassen hat. Indeß war es auch gut, daß es so war. Die Liebe zur Berühmtheit lebte einmal in ihm; mit der Composition wollte es nicht gehen, und so legte er sich auf die Schriftstellerei und den Unterricht, und Beides war sein rechtes Fach. Um aber auch recht schnell einen Namen in der Welt zu bekommen, mußte gleich ein bedeutendes Werk geschrieben werden. Das konnte kein anderes seyn als eine vollständige Geschichte der Musik. Er machte zu dem Zwecke die Bekanntschaft des deutschen Abts Gerbert, verband sich mit diesem, und würde sicher auch, bei dem in die Hand arbeiten mit diesem etwas wirklich Großes geliefert haben, wäre er nicht gar zu weitschweifig und so klar und kurz wie Gerbert gewesen (s. Gerbert). Das Werk dachte er in 5 Bänden zu vollenden; der erste sollte die hebräische, der 2te und 3te die griechische, der 4te die lateinische und römische und die Geschichte des Kirchengesanges, und der 5te endlich die neuere Musik mit den Lebensbeschreibungen und den Bildnissen der berühmtesten Tonsetzer enthalten. Während er die Materialien dazu sammelte, erschien schon von ihm, als gewissermaßen vielversprechender Vorboten: Attestati in difesa del Sigr. D. Jacopo Ant. Arrighi etc. (1747). Dann kam endlich 1757 der erste Band der „Storia della Musica“, dem dann 1770 der zweite, und 1781 der dritte Band, sowohl in Folio als in 4., folgte. Mehr hat er nicht fertig gebracht; und dies war schon davon genug, denn der praktische Musiker, kann gar keinen Nutzen von dem außerordentlich gelehrt geschriebenen Buche ziehen: es ist zu ausführlich und berührt manche unnütze Nebendinge. Hätte er es in der Art, wie diese 3 Bände beschaffen sind, vollenden wollen, sicher wäre es mehr denn 20 solcher Bände stark geworden. Für den Musikgelehrten jedoch und besonders Alterthumsforscher ist es ein ganz unentbehrliches Werk. Niemand hätte sich aber auch besser zur Abfassung desselben geeignet als er, denn Niemand war und ist wohl je im Besitze solch vieler und vortrefflicher Hülfsquellen gewesen als er, seine Kenntnisse und Geschicklichkeit, dieselben gehörig zu benutzen, abgerechnet. In Verbindung mit den berühmtesten Gelehrten seiner Zeit hatte er sich eine der größten und bedeutendsten musikalischen Bibliotheken zu verschaffen gewußt. Was man auf keiner öffentlichen Bibliothek fand, die seltensten und kostbarsten Manuscripte rc., hatte er. Der reiche Farinelli (s. d.) gab ihm das Geld dazu, und besonders Gerbert half ihm sammeln. Botrigari vermachte ihm sogar seinen ganzen beträchtlichen Büchervorrath. So erhielt er endlich eine Bibliothek von 17,000 Bänden, worunter allein über 500 Handschriften, und dann daneben noch eine ungeheure Musikaliensammlung, Gemälde, Zeichnungen und Portraite rc. Alle öffentliche gelehrten und Kunst-Anstalten trugen durch Schenkungen zu der Vervollständigung bei, namentlich die Klöster. Zum 4ten Bande der Geschichte hat man unter seinem Nachlasse nur noch sehr weniges brauchbares Manuscript gefunden. Dagegen sind noch folgende Schriften vollständig von ihm erschienen: „Giudizio d'Apollo“ (1761); „Lettera all' Ab. Gio. Batt. Passeri da Pesero auditor di Camera“ etc. (1762) und „Onomasticum“ (diese beiden im 2ten Theile der Donischen Werke abgedruckt); „Compendio della Teoria de Numeri per

uso del Musico" (1769); „Saggio fundamentale pratico di Contrapunto" (2 Thle. ein höchst wichtiges Werk, durch welches er sich fast noch verdienter und berühmter machte als durch jene seine Geschichte); Regola per gli Organisti per accompagnare il Canto fermo"; „De usu progressionis geometricae in Musica" (im 5ten Bande der academischen Schriften des Bolognesischen Instituts), und dann endlich noch eine Menge kleinerer Aufsätze über einzelne musikalische Gegenstände. Zuletzt eröffnete er eine musikalische Schule, damals die gelehrteste in ganz Italien, aus welcher eine um so beträchtlichere Anzahl großer Componisten hervorging, da schon anerkannte Künstler sich beeiferten, seinen Unterricht noch zu benutzen, wie z. B. der berühmte Jomelli*). Diese Achtung ward ihm aber auch in anderer Beziehung und überall zu Theil. Man hielt ihn für den gelehrtesten Musiker ganz Europa's. Wo es eine musikalische Streitigkeit von Belang gab, ward er zum Schiedsrichter erwählt, und daraus sind denn auch viele jener seiner kleinen Aufsätze entstanden. Durch ganz Italien war er es, der über die Besetzung vacant gewordener Capellmeisterstellen entschied. Schwerlich hat die ganze Musikgeschichte einen Tongelehrten aufzuweisen, dem eine ähnliche Ehrerbietung von seinen Zeitgenossen zu Theil geworden wäre. Indeß zeichnete er sich auch, wie wenige, durch den makellosesten Charakter aus. Er war ein gefälliger, sanfter, menschenfreundlicher Mann. In keiner seiner Schriften findet sich Etwas von Parthei und dergl., überall nur das unbefangene, anspruchslose Resultat seiner Forschung. Die Capellmeisterstelle zu St. Peter in Rom ward ihm mehrere Male angetragen; immer aber schlug er sie zu Gunsten bedürftiger Bewerber aus. Eben so wollte er auch nicht, daß seine Kirchen-Compositionen anderswo als in den Kirchen seines Ordens gebraucht wurden, um andern Tonsetzern den Weg nicht zu versperren. Dessen ungeachtet wurde er eines Tags von 2 seiner ehemaligen Schüler mit Dolchen in seiner Zelle überfallen, u. nur die kalte und standhafte Erinnerung, daß er an allen Höfen Europa's seine Beschützer und Rächer habe, konnte ihm das Leben retten. In seiner letzten Lebenszeit fiel er in Folge des anhaltenden Studirens in eine Art Schlafsucht, zu der dann endlich auch die Brustwassersucht trat. Nach seinem Tode verfaßte man in Rom eine Lobrede auf ihn, die P. della Valle am 24. Nov. 1784 öffentlich vorlas. Sie befindet sich in dem Giornale de' Letterati T. 57, aus welchem sie auch Christmann ins Deutsche übersetzte und in dem musikalischen Correspondenten von 1791 Nr. 28 mittheilte. Der Capellmeister Sabbatini ließ bei der Gelegenheit eine Messe von Martini aufführen. Eine andere Lobrede auf ihn erschien 1786 zu Bologna, und noch früher ebendaselbst eine dritte von Paciaudi. Auch hat man eine Denkmünze auf ihn prägen lassen. Sein Nachfolger im Capellmeisteramte war sein Schüler P. Mattei, und dieser hat auch alle seine hinterlassenen Schriften von ihm geerbt, um nach seinem Wunsche zunächst die Geschichte fortzusetzen und wo möglich zu vollenden. In seine Canons, welche die ungleich zahlreicheren unter seinen Compositionen waren, legte er alle künstliche Verwickelungen und Schwierigkeiten, die diese Art von Tongeweben nur irgend zulassen. Er soll ein ganzes dickes Buch voll solcher musikal.

*) In einer, in der Bibliothek des Liceo filarmonico zu Bologna befindlichen, Handschrift von Martini sind noch folgende berühmte Männer als seine Schüler genannt: Borroni, Ottani, Bertoni, Rutini, Zanotti, P. Paolucci, L. A. Sabbatini, P. Guazzoni di Casal Monferrato, P. M. Lugo, P. Garrone, P. Signoretti, P. Calegari, Fr. de Majo und P. St. Mattei. In Italien hat sicher kein Meister und keine Schule mehr Tonsetzer gebildet als Martini. — d. Red.

Rechenexempel gemacht haben. Viele stehen als Vignetten in seiner Geschichte der Musik. Dieses Kleben an so steifen contrapunktischen Formen, das aber auch auf seine übrigen Compositionen einen nachtheiligen Einfluß ausüben mußte, hat er mit ziemlich allen tüchtigen Theoretikern gemein, und die Rede-Weitschweifigkeit in seinen Büchern mit ziemlich allen italienischen Schriftstellern, die selten nur bei dem bleiben, was eigentlich Gegenstand ihres Schreibens ist. Fs.

Martinn, Johann, schreibt sich Martin (s. d.).

Martino, s. Martini.

Martins, Francisko, Capellmeister zu Elvas in Portugal, war aus Evora gebürtig, wo er als Knabe 1629 ins musikalische Seminar geschickt wurde, um sich zu seinem künftigen Berufe vorzubereiten. Bald soll er mehr gewußt und gekonnt haben als sein Lehrer hier, und so gelangte er zu einem bedeutenden Rufe. Seine Messen, Psalmen, Hymnen, Responsorien und Motetten haben lange für classisch gegolten, und sind auch in diesem Augenblicke noch von historischem Werthe. Zum Beweise, welcher vorzüglicher Künstler M. gewesen sey, führt Machado in seiner Bibl. Lus. T. IV. pag. 138 auch noch einen bedeutenden musikalischen Streit an, den er mit dem Capellmeister Remigio gehabt und siegreich durchgeführt habe. Das Todesjahr M's findet sich nirgends angegeben.

Martinus, mit dem Zunamen Leopolita, den er von seiner Vaterstadt erhalten hatte, war um die Mitte des 16ten Jahrhunderts Hoforganist des Polnischen Königs Sigismund August. Sein Biograph Starovolski (in seinen Script. polon. elag. et vit. Frankf. 1625) erhebt ihn als Virtuosen und Componisten über alle seine Landsleute damaliger Zeit. Nach dessen Versicherung hatte er es in der Composition, unter der Leitung eines Polen, Namens Sebastianus Felstinensis, zu einer solch' außerordentlichen Vollkommenheit gebracht, daß er selbst den polnischen Componisten noch vorgezogen wurde, die ihre Studien zu Rom gemacht, sogar neue musikalische Instrumente erfunden und so die Instrumentation erweitert hatten. Vor Allem gründete sich dieser sein großer Ruf auf die Annehmlichkeit seiner Melodien. Auch als Dichter hatte er einen Namen, und zu den meisten Gesängen, welche er in Musik setzte, hat er selbst auch den Text verfertigt. Er starb noch jung an Jahren. Man hat von ihm noch einen ganzen Jahrgang Kirchengesänge. Ueberhaupt war das Kirchenlied sein Hauptfach. Es ist nicht bekannt, daß er auch viel Anderes gesetzt hätte, außer Gesänge. Den größten unter diesen dedicirte er seinem Patron, dem Bischof von Tours. 12.

Martius, M. Jacob Friedrich, Stadtcantor zu Erlangen, ward auch geb. daselbst 1760; ein ehrenwerther, kenntnißreicher Musiker, sowohl auf dem theoretischen als rein praktischen, historischen und ästhetischen Gebiete, der wohl eine höhere und bessere Stellung verdient hätte als ihm das Schicksal wirklich angewiesen hat. Seine Eltern ließen ihm in seiner Jugend eine sorgsame, gute Erziehung ertheilen. Zum Theologen bestimmt, mußte er das Gymnasium seiner Vaterstadt besuchen und erhielt auch nebenbei Musikunterricht, im Gesange und Clavierspiele. Die Vorliebe zu diesem ward bald bei ihm bemerkbar, doch machte er nach dem Willen seiner Eltern auch den academischen Curs vollständig durch, und erst dann gab er sich ganz seinem Hange zur Musik hin, studirte diese in allen ihren Zweigen mit unermüdlichem Fleiße. Als Orgel- und Clavierspieler hatte er schon als Student sich ausgezeichnet, jetzt galt er für einen wirklichen Virtuosen

auf seinen Instrumenten, und sobald die Organistenstelle an der Hauptkirche in Erlangen vacant wurde, übertrug man ihm dieselbe, und später (um 1812) erhielt er denn auch das einträglichere Stadtcantorat. Als Componist trat er schon 1782 hervor mit einer Sammlung vermischter Clavierstücke, die er dann später auch in mehreren Jahrgängen fortsetzte; darauf besorgte er den Clavierauszug der Oper „die 3 Pächter“ von Desaides; schrieb ein musikalisches Taschenbuch, das 4 Jahrgänge erlebte (es sind darin unter anderen die Biographien Händels und Grauns enthalten); arrangirte mehrere Pleyelsche Sinfonien für Clavier, Violine und Violoncell; und gab endlich eine Sammlung Religionsgesänge, Chöre und Duette, als Kirchenmusiken heraus, in der man allerhand höchst passende Musiken und Texte zu dem Zwecke findet. Der Anhang dazu enthält einige Oden von Klopstock, das Magnificat, Te Deum von verschiedenen Verfassern, Lazarus von Niemeyer, und einen Ostergesang von Seiler, und bei jedem dieser Stücke ist angezeigt, mit welchen anderen Compositionen sie auch aufgeführt werden können. In der Vorrede verwirft er die Recitative in der Kirche. Wenn er hinzusetzt, wenn sie von schlechten Sängern, wie die gewöhnlichen Chorschüler zu seyn pflegen, vorgetragen werden, so hat er nicht Unrecht. Die kleineren und unbedeutenden Sachen von M. haben wir hier übergangen. Dankenswerth ist sein Streben zu Berichtigungen von Irrthümern und Betrügereien, welche hie und da auch wohl in der Musik vorkommen. So zeigte er 1815 in der Leipz. musikal. Ztg. öffentlich und ganz der Wahrheit gemäß an, daß die bei Varentrap in Frankfurt anonym erschienene „alte contrapunktische Bearbeitung des engl. Volksliedes God save etc.“ nicht alt sondern von Abt Vogler; ferner 1829 in der Cäcilia, daß das vielgesungene herrliche Lied „Vergiß mein nicht“ in Es=Dur nicht von Mozart, unter dessen Namen es verschiedenartig gedruckt und verbreitet, sondern vom Capellmeister Schneider sey, der es 1792 in Darmstadt auf Veranlassung einer Gesellschaft beim dortigen Hofe, wo er damals gespielt und gesungen, componirt habe; u. dergl. mehr.

Martorelli, Antonio, ein Componist des 16ten Jahrhunderts, dessen Madrigale besonders, nach dem einstimmigen Urtheile aller Kenner, Alles übertrafen, was zu seiner Zeit für schön gehalten wurde, und deshalb auch nicht blos in Italien, seinem Vaterlande, sondern auch in Frankreich und anderen Ländern stets sehr werth geschätzt werden. Er ward 1531 zu Padua geboren, kam sehr jung nach Rimini, wo er sich durch Unterrichtgeben ernährte und als Lehrer auch einen bedeutenden Ruf hatte, starb aber schon am 13. Sept. 1556, also in einem Alter von erst 25 Jahren.

Marx, J. M., ein im Ganzen wenig bekannter Künstler, war tüchtiger Violoncellspieler u. auch angenehmer Componist von kleineren Cammerstücken allerlei Art, für Instrumente und Gesang im leichten gefälligen Style. Den größten Theil seines Lebens, wenigstens so lange er einer selbstständigen Wirkung fähig war, brachte er als Musikdirector am Theater zu Carlsruhe zu, und hier starb er denn auch am 11. Nov. 1836 im 44ten Jahre seines Lebens. Seine Compositionen fanden hauptsächlich in Süddeutschland ihr Publikum; wenige davon mögen sich weiter verbreitet haben.

Marx, Madame Sabine, Sängerin, s. Stephani.

Marx, Madame Caroline, Claviervirtuosin, s. Hasenbalg.

Marx, Adolph Bernhard, Dr. und Prof. der Musik, auch Musikdirector an der Universität zu Berlin, geb. am 27. Nov. 1799 zu Halle Wenn Göthe von Winkelmann es als ungeheures Probestück anerkennt,

daß 30 Jahre Niedrigkeit, Unbehagen und Kummer ihn nicht bändigen, aus dem Wege rücken oder abstumpfen konnten, so haben wir aus solchen Zeichen schon früher für den obgenannten Meister eine günstige Vorbedeutung geschöpft, die seitdem durch dessen Leistungen in Praxis und Theorie mehr und mehr gerechtfertigt ist. Bei Betrachtung seines Lebenslaufs dürfte zunächst wohl Jedem auffallen, in welchen Widerspruch heut zu Tage der Mensch von Jugend auf äußerlich mit den Interessen versetzt wird, die derselbe für seines Lebens Ziel und Zweck doch unbedingt erkennen muß, sobald er nur zu der Frage gereift ist: was mit den geistig ihm verliehenen Mitteln werden solle. Bei Gewahrung der weiten Umwege, die der Genius nach dem vorgesteckten Ziele zu nehmen hat, möchte man fast denen beipflichten, die dem Zufalle einen wirklichen Einfluß auf das Leben beimessen, annehmend, daß man solchem nur in einzelnen Momenten durch subjektive, deshalb aber vielleicht gleichfalls zufällige, Geisteskraft entgegen arbeiten könne. Bestätigung solcher Annahme, wenigstens scheinbare, könnte man in jedem Lebensgange finden, ja, dieses Buch selbst bietet fast auf allen Blättern Belege dazu. Was jedoch hier der ganzen Frage vielleicht größeres Interesse verleiht, ist der Umstand, daß bewußt und unbewußt in diesem Individuum gerade jener Annahme zuwider sich kein Ziel hervorhebt, außer dem Streben, die wesentlichen Bezüge von Kunst und Wissenschaft, wie des Lebensganges ihrer Jünger als nothwendige Glieder eines großen geistigen Leibes zu fassen, und künstlerisch oder systematisch wieder zu gebähren. Erwägt man nun den Charakter des Organs, durch welches solcher Inhalt solchem Individuum zugänglich ward, nämlich den Charakter der Töne, dieser flüchtigen, Gefühl aufregenden und jede Gestalt in das Unbestimmte zersetzenden Erscheinungen, so dürfte schon vorweg klar seyn, welch' großer Conflikt hier von der Universalität und encyklopädischen Unruhe neuesten Welt-Lebens hervorgerufen werden mußte, wie schwer es häufig fallen mußte, das in schöne Form, in sittliches Maaß zu fassen, was sich in härtester Erscheinung allen Sinnen aufdrängte: die Noth der Zeit auf einer, das Bedürfniß geistiger Befriedigung auf der andern Seite. Bei der Enge des hier gegebenen Raumes kann dies nur andeutend nachgewiesen werden, und man muß vertrauen, daß ein wohlwollender Sinn aus eignen Erfahrungen ergänze, was zur bestimmten Ausführung des Bildes noch fehlen sollte. Marx hat früh gesungen und gespielt, am Claviere, dem Instrumente allgemein musikalischer Repräsentation, vielleicht auch von seinem Vater, einem Arzte, nur als ein Vehikel der Bildung überhaupt zugelassen. Doch schon in Knabenjahren ward unter Anderm von ihm eine Scene der „Semele" von Schiller componirt. Der schöpferisch drängende Sinn, einmal kund gethan, sollte nun geleitet werden. Türk wurde zum Lehrer im Generalbaß ersehn. Er erkannte bald, wen er vor sich habe; sagte Marx voraus, daß sein Beruf ihn zur Musik führe. Hier nur zeigt sich der Nachtheil unsrer abstrakten, vom Gesammtleben abgewandten Erziehungs-Weise, die dem Kinde, wie dem Jünglinge Worte statt des Begriffs unterschiebt, und sie zu Fehlschritten verleitet, ehe noch von einer Zurechnung der Handlungen fast die Rede seyn kann. Sich der Musik widmen, Musiker werden, was hieß das dem Knaben? Da gab es den Stadt-Musikanten, der jedes neue Jahr hoch anfing (vom Thurme mit Posaunen und Trompeten), um sich später zu Tanzplätzen und Concerten herabzulassen und hinter dem Trompetertisch verschanzt sein bescheiden Theil vom Kuchen oder Wein dahinzunehmen: ein Musiker! Hier sah der Knabe kümmerliche Gestalten zu halbwüchsiger Jugend in die Häuser schlei-

chen, um als sogenannter maitre eine Stunde vor oder nach Tische jahrelang dieselben Leiereien auf Clavier oder Geige herabhaspeln zu hören. Das waren Musiker! Aber freilich auch reisende Virtuosen ließen sich vernehmen im glänzenden Saale vor geputzten Damen und Herren, und es mag das Geschick wohl öfter wahre Künstler herbeigeführt haben. Ob jedoch selbst davon dem Knaben durch Erfahrung Kunde geworden, oder nur durch Mittheilung von Anderen, wissen wir nicht. Das nur ist gewiß, daß in dem Allen kein Reiz für einen Geist liegen konnte, dem es Entweihung schien, das Reich der Töne gemeinen Nutzens wegen zu betreten. Auch die wertheste Gestalt unter denen, welche für Musiker ihm galten, sein hochgeschätzter Lehrer Türk predigte nicht bessern Trost, da dieser vor gelehrter Kritik und ängstlicher Theorie fast nicht zur Ausübung gelangte. So ward es denn beschlossen, für das endliche Bedürfniß ein Fach zu wählen, dem mit redlichem Fleiße zu genügen wäre, das aber noch Raum ließe für die Feierstunden, wo die Muse sich ihrem Jünger nahen möchte. M. widmete sich der Jurisprudenz, gewiß auch in dem Sinne, freudig das Seinige zu thun, damit jeder Ungerechtigkeit in seinem Kreise gewehrt würde. Wie M. nun auch den Irrthum inne geworden, als ob seine Kunst sich mit einem fremden Fache werde vereinigen lassen, daß solcher Irrthum jedoch kein leerer gewesen, sondern für dieses Individuum auf der im Gebiete der Kunst ihm einzuräumenden Stelle der kürzeste Weg zum Ziele, davon hat M. in allen Momenten sich überzeugt gehalten, wo nicht die Herbigkeit der Prüfung sein feines sittlich-ästhetisches Empfindungs-Vermögen übertäubte. Wunsch und Erwartung nächster Angehörigen von bedeutenden Erfolgen in der juristischen Laufbahn hielten ihn vielleicht äußerlich etwas länger auf dieser Bahn fest, doch auch durch sie ward er an den Ort geleitet, den einzigen, wo sein Geist sich angemessen entwickeln konnte. Nach den Universitäts-Jahren zu Halle bei dem Stadtgericht beschäftigt, und von hier nach Naumburg zur Arbeit an einem größern Collegium berufen, ging er bald nach Berlin als an den Punkt, wo die Möglichkeit gegeben sey, die juristische Bahn mit der Ausbildung für Musik zu verbinden. Und von dem Momente, wo zu Potsdam die Schöpfungen Friedrichs des Großen dem überraschten Blick entgegen traten, wo der nach Schönen auch im Allgemeinen verlangende Sinn das erstemal Säulen in freier Kunst als Zweck für sich selbst auffaßte, seit dem Augenblicke entbrannte der hohe Eifer für die Würde der Kunst, der ihren Jünger später so sehr auszeichnet. Es ist uns erinnerlich, daß vor einiger Zeit Fetis zu Paris Marx als denjenigen bezeichnete, welcher die Philosophie Kants auf die Musik angewendet habe. Vielleicht liegt jenem Ausspruche nichts Sachliches überhaupt zum Grunde, da die Franzosen für einen zusammengesetzten, vielfach nüancirten Begriff häufig einen abstrakten Namen als Schlagwort einsetzen, und also deutsche wissenschaftliche Bemühungen als Philosophie, deutsche Philosophie wieder als Kantianismus u. s. w. fassen. Gewiß ist auch, daß M. damals, wo Fetis jenen Ausspruch that, aus der Philosophie, namentlich aus der Kantischen, als einer solchen, noch durchaus kein Studium gemacht hatte. Hätte jedoch Fetis wirklich an etwas Bestimmtes bei seinem Ausdrucke gedacht, so könnte man ihm insofern beipflichten, als nach Kant das Kunstwerk der Zweck für sich ist, M. aber schlechthin verlangt, daß, wie der Musiker in der künstlerischen Darstellung und dem Genusse seiner Individualität sich selbst Zweck seyn müsse, so, damit eben jenes erreicht werde, das objektive Produkt des Musikers die vollständige Durchdringung des sinnlichen Stoffes von einer selbstständigen Idee darzustellen habe. Der

Sinn dieser Andeutung dürfte Niemandem unklar bleiben, der nur aufmerksam erwägen wollte, was Göthe schon als von Moritz herrührend in seinen Römischen Mittheilungen aufgestellt hat. Allein dieses hier abstrakt Bezeichnete bei jedem Anlasse lebendig zu fühlen, und lebensvoll gegen äußeres Hemmniß und innern Zweifel herauszugebähren, mußte Kämpfe hervorrufen, in welchen nur das festeste Vertrauen auf eine höhere Leitung den Sieg gewähren konnte. Ganz ohne Vermögen in einer fremden Stadt nur zu leben, erfordert Kraft, dort sich vorbereiten für äußern Beruf und für ein Ziel, das unter den günstigsten Umständen schwer erreicht werden kann, dann aber noch nächsten Angehörigen des Lebens Nothdurft reichen zu müssen, welche Last! Vermehrt ward sie nach einer Seite durch ein hohes Pflichtgefühl, welches freilich auch wieder den nothwendigen sittlichen Halt gewährte, so harte Gegensätze zu lösen. Ein geistreicher Unterricht auf dem Claviere, im Gesange und in der Composition, später die Redaktion der Berliner allgem. musikal. Ztg. und mehrere musikalisch-theoretische, wie praktische Werke gewährten die Mittel der Subsistenz. Niemals ist die Redaktion einer Zeitschrift gewissenhafter geführt worden. Sie galt für M. nicht weniger als ein öffentliches Amt, und die sieben Jahrgänge des Blattes bilden in der That eine Vorbereitung zu dem Amte des öffentlichen Lehrers, welches M. im Jahre 1830 bei der Berliner Universität erhielt, nachdem er dem Justizdienst entsagt hatte, zugleich mit einer angemessenen Versorgung, welche von Seiten des General-Auditoriats ihm in der Provinz angeboten worden. Ehrenvoll hat er seine Stellung seitdem erfüllt, wie sehr auch von vielen Seiten dafür gesorgt worden, daß es nicht etwa heißen möge: „virtus post nummos." Das Diplom eines Doctors der Musik erhielt M. von der Fakultät zu Marburg, und er hat hierauf in einer Reihe von Vorträgen theils streng fachmäßig für den Musiker über alle Theile der Compositions-Lehre theils allgemein interessirend über Geschichte der Musik, Philosophie derselben u. s. f. den größten Beifall gefunden, auch als Universitäts-Musikdirector den akademischen Chor zu solchem Umfange und solcher Uebung gefördert, daß er in der Aufführung den schwierigsten Sachen gewachsen ist. Ueber den Gehalt seiner Werke, schon durch Zahl und Umfang seine Thätigkeit bekundend, ist zu bemerken, daß wir zum Theil dem Urtheile eines klassisch gebildeten und in der Residenz an das Beste der Musik gewöhnten Mannes folgen. Außer den vielen Original-Aufsätzen in seiner Zeitung lieferte M. an Schriften: 1) Kunst des Gesanges (3 Bücher Berlin bei Schlesinger), wovon das erste Buch in der Gesanglehre das elementare Gerüst der Ton- und Notenverhältnisse, das 2te Buch in der Stimmbildung und das 3te Buch in der Vortragslehre durchaus treffliche neue Bemerkungen und namentlich letzteres eine durchdachte Charakteristik nationeller Gesangs-Unterschiede giebt, auch schon auf die später erst allgemeiner bekannt gewordenen Meisterwerke Joh. Seb. Bachs hinweist. 2) Maigruß (Berlin bei G. Finke); diese Broschüre machte humoristisch, zart und doch kräftig auf das Mißverhältniß zwischen der großen Aufgabe der Musik und der Willkühr vieler Kunstschreiber in Zumessung der dieser Kunst zu Gebote stehenden Mittel aufmerksam. 3) Abhandlungen verschiedenen Inhalts in G. Webers Cäcilia. 4) Abhandlungen über Händels Werke für Gesang-Studium mit einer Auswahl Sologesänge aus seinen Opern und Oratorien. 5) Eben vollendet ein großes Werk über die Compositionslehre nach den wiederholt mit Beifall gehaltenen Vorlesungen. 6) Mehrere Biographien und Aufsätze hier im Lexicon, namentlich über Bach, Beethoven, Gluck, Fasch, Gretry, J. Haydn, Händel, über grie-

chische Musik, Kirchentonarten, Contrapunkt, Fuge, desgl. alle mit ABM. unterzeichneten Artikel. An Editionen fremder Werke haben wir 1) Joh. Seb. Bachs große Passion nach dem Mathäus, Partitur und Clavierauszug Berlin bei Schlesinger. 2) Desselben hohe Messe, ganz ebenso; das größte Werk dieses Meisters nach der Passion. 3) 6 große Kirchenmusiken desselben Meisters, ebenso; mehrerer kleinerer Sachen hier nicht zu gedenken. An eignen Compositionen ist vorhanden: 1) Musik zu „Jery und Bätely", 1825 mit Beifall auf dem Königl. Theater aufgeführt. Es waren ächt schweizerische Nationalanschauungen darin niedergelegt, die vielleicht in dem Gedichte weniger ausgesprochen, als durch die Situation gegeben seyn mochten. Wenn das Stück nicht bleibend wirkte, so war dies mehr in einer Opposition zu suchen, die der Redakteur der Zeitung durch unpartheiische Rüge fehlerhafter Aufführungen wider sich hervorgerufen hatte. Durch absichtliche Verstöße bei der Darstellung, namentlich der späteren, wurde der Effect des Stückes geschwächt, wenn nicht ganz aufgehoben, und philisterhafte Mittelmäßigkeit Mißwollender konnte so den Versuch, nach Reichard in dieser Composition aufzutreten, leicht bei denen in ein abenteuerliches Licht setzen, die weder Zeuge des hier Geleisteten noch überhaupt von irgend gültigem Urtheile über Musik waren. 2) Musik zum Melodrama „die Rache wartet" von Wilibald Alexis, 1827 in dem Königstädter Theater aufgeführt. Die Scene des Stücks ist in Pohlen, während Napoleons Zug und Rückzug von Moscau. Dieser Hintergrund wurde das Thema der Musik, die daher ihrem Wesentlichen nach mehr in Zwischenakten und Ouverturen lebte; wo sie von bedeutenden Musikern großartig und tief gefunden wurde. Namentlich war in der Ouverture der Charakter des Winterfeldzugs 1812 erschütternd ausgedrückt. Das Stück hielt sich jedoch nicht. 3) Festspiel Undinens Gruß nebst Festsymphonie, beide zu des Prinzen Wilhelm Vermählung 1829 auf dem Königstädter Theater aufgeführt. Durch Antagonismus des damaligen technischen Directors (Angely) im Einstudiren gestört, auch vom Dichter (Fouqué) und dem Componisten nicht den scenischen Verhältnissen dieses damals gerade deprimirten Theaters angepaßt, wurde das Ganze bis zur Unverständlichkeit schlecht exekutirt. 4) Symphonie bei Veranlassung des Falles von Warschau (blos Manuscript). Die Musik schildert höchst ergreifend den raschen chevaleresken leichtsinnigen Charakter der Polen, ihre Freiheitslust unter dem Kanonendonner, ihren tiefen Sturz in der blutigen Niederlage, das Hinwegziehn aus dem Vaterlande, die Vereinsamung auf fremder Erde, das schwere Gericht über dieses Volk. 5) Choral= und Orgel=Buch (Berlin bei Reimer) mit nahe an 200 Vorspielen vom Einfachsten bis zur Kirchenmusik und alle Formen des Contrapunkts, Canons und der Fuge durchführend. Das ernste religiöse Studium welches hier auf die Herstellung der wahren, ursprünglich bezweckten, einem tiefen Sinn angemessenen Musik gerichtet worden, giebt diesem Werke eine hohe Stellung und läßt es als eins der interessantesten von M. erscheinen. 6) Nahid, ein Liederkranz aus Gedichten von H. Stieglitz. Weich, zart, von morgenländischer Innigkeit, mehrfach in Privatgesellschaften mit vielem Beifalle aufgeführt (noch Manuscript). 7) Johannes der Täufer, ein Oratorium, 1833 zweimal mit dem akademischen Chor in der Dreifaltigkeitskirche mit Orgel und Posaunen=Begleitung aufgeführt. Man findet hohen Reiz in einer eigenthümlichen Schärfe der Darstellung. Solo's und Chöre durchweg in bedeutender geistreicher Deklamation, nicht in konventionellen Tonanhäufungen, sondern streng aus dem Sinne des Wortes die Musik entwickelnd, zeichnen sich vor den Werken neuerer Oratorien=Componisten aus,

welche großentheils schwach werden, wo nicht der Schematismus älterer Componisten ihnen die Nachahmung erleichtert (noch Manuscript). 8) Zwei Hefte Lieder. 9) Ein Heft weltlicher Chorgesänge. 10) Zwei Hymnen für Männerstimmen, worunter der Ambrosianische Hymnus seit Jahren das Lieblingsstück des akademischen Chors ausmacht. Jetzt ist M. mit einem Oratorium „Moses“ beschäftigt, welches schon seit längerer Zeit vorbereitet worden, und an tiefer Auffassung des Charakters wenig Seitenstücke haben dürfte. Betrachten wir nun die Verhältnisse, worin Marx eine so große Thätigkeit entwickelte, so zeigt sich Berlin anfänglich wenige Jahre nach den Befreiungskriegen in ruhigem Aufnehmen und Verarbeiten der großen Eindrücke von außen. Eine Jugend, deren erstes Bewußtsein an Triumphbogen und Trophäen herauf dämmert, wächst erst heran. Spontini tritt in der Residenz auf, und weckt den Sinn für Unterordnung großer Mittel unter einen einigen Zweck. Als noch lernbegieriger reifer Jüngling erfährt Marx hier an sich selbst die Mangelhaftigkeit der geltenden Lehrmethode. Die Bahn muß er sich allein brechen, und seinen theuer erkauften Erfahrungen erwirbt er an seinen Schülern freudige Bestätigung, wenn auch erst im Einzelnen. Hierauf macht der Friede sich durch Zeichen vermehrten Wohllebens geltend. Ein zweites Theater entsteht in der Residenz. Als Redakteur warnt M. vergebens, sich nicht vom augenblicklichen Glanze fremder Sinnlichkeit in Rossinischen Opern und dergl. hinreißen zu lassen, sondern der gediegenen Keime des eignen Bodens zu warten. Paralysirt zum Theil durch eine jetzt einreißende freche Journalistik, theils durch Opposition, wie schon erwähnt, bei der Aufführung eigner Produktionen, verhallen die Warnungen ungehört. Der Bankerot des einen Theaters erfolgte. Von der Bahn momentaner Erfolge, dem Schauspiele, ward M. jetzt durch tiefe Studien protestantischer Kirchenmusik abgezogen. Die große Bewegung in der Wissenschaft durch die Philosophie wirkte mannigfach ein. Indem M. anerkannte, daß die Gegenwart als Resultat der ganzen Geschichte zu fassen sey, war er nicht zu der Ueberzeugung zu bringen, daß das jetzt Gegebene schon den Gipfel geistiger Produktion überhaupt ausmache. Gegen Anhänger neuester Philosophie, die das Gegentheil, wohl aus Mißverstand predigten, mußte man sich wahrlich wahren. Und wie nun einerseits die Kraft des Geistes der neuern Zeit in dem selbstbewußten Gedanken gesucht werden mußte, so konnte der wahrhaft künstlerische Sinn doch in dem Elemente des abstrakten Gedankens nicht beharren, sondern mußte darnach streben, das einmal gewonnene Resultat wieder in sinnlich natürlicher Gestalt zu reproduciren. Der Stoff, an dem sich diese Form zu bewähren hatte, ward nun bald durch gewaltige Weltereignisse dargeboten. Revolutionen mit halber Berechtigung von außen, Kampf der Meinungen am heimischen Heerd über das Innerste menschlicher Tendenzen gaben den Anlaß. M., selbst, nicht das Kind einer sich ruhig entfaltenden Zeit, sondern in Gegensätzen groß geworden, bewies einen hohen Grad der Energie bei der Darstellung solcher Momente, welche die Geschichte vorbereiten. Ein Gott war es, vor welchem Semele noch hinschmolz, ein Gott entzog sich dem Ringen einer sarmatischen Aristokratie, Johannes muß daran mahnen, Buße zu thun und die Steige richtig zu machen, und Moses soll das gelobte Land nicht betreten: er steht vor dem Gotte mit bedecktem Antlitze. Wie richtig aber die von M. in Ausübung gebrachte Methode des Unterrichts namentlich in der Composition selbst solchen Männern erschien, die wohl auf ganz anderen Wegen ihre Resultate gewonnen haben, hat sich wieder in diesen Tagen gezeigt, wo die musikal. Sektion

der Berliner Akademie einem jungen Schüler von M., dem Berliner Flodoard Geyer, den ersten von ihr ausgesetzten Preis für musikal. Composition zuerkannt hat. E.. e.

Marxsen, Eduard, geboren den 23sten Juli 1806 zu Nienstädten bei Altona, woselbst sein Vater, D. J. Marxsen, den Organistendienst bekleidete und den für das theologische Fach bestimmten Sohn in den praktischen Zweigen der Tonkunst selbst unterwies. Als aber der 18jährige Jüngling zum ersten Male in Hamburg eine Oper hörte, und die Zauberwirkung eines complicirten Orchesters kennen lernte, da entschied sich bestimmt sein Beruf zum Tonkünstler; er übte fleißiger denn jemals das Pianoforte, und Clasing weihte ihn in die Lehrsätze des Generalbasses ein. Die große, zwei Meilen weite, Entfernung, so wie des Meisters vielseitige Beschäftigungen, beschränkten jedoch den lernbegierigen Schüler während eines dreijährigen Zeitraums kaum auf 70 Unterrichtsstunden. Einige in jener Epoche durch den Druck bekannt gewordene Compositionsversuche fanden eine beifällig ermunternde Aufnahme. Allein des Vaters zunehmende Kränklichkeit, die Nothwendigkeit, denselben in seinen Amtsgeschäften zu suppliren, was tagtäglich 6 bis 8 Stunden in Anspruch nahm, brachte einige Hemmung der seitherigen Studien hervor. Das 1830 erfolgte Ableben desselben zeigte endlich die Möglichkeit, einen lang genährten Wunsch zu realisiren. Kaum waren die Familien-Angelegenheiten geordnet, so trat auch M. die Reise nach Wien an, um unter des Capellmeisters von Seyfried Führung den contrapunktischen Curs gründlich durchzumachen, und bei dem trefflichen Mentor C. M. von Bocklet im geschmackvollen Clavierspiele vollständig sich auszubilden. Viel, und entschieden fruchtbringend, hörte er in der großen, klangreichen Kaiserstadt; und wie fleißig er den dortigen 16monatlichen Aufenthalt benützte, bewies ein nach der Heimkehr ins Vaterland, am 15ten November 1834, im Hamburger Apollosaal veranstaltetes Concert, worin er mit einem überraschend glänzenden Erfolge nicht nur mehrere imposante Instrumental-Compositionen, eine Auswahl jener 18 zu Wien vollendeten Werke, sondern auch als Claviervirtuose von bedeutendem Range debütirte; wie denn öffentliche Berichte der Präcision des Anschlags, der Rundung, Reinheit, Bravour und Klarheit des Vortrags, besonders aber dem gefühlvollen, stets wahren Ausdruck unumwundenes Lob spendeten. Von seinen Tondichtungen sind einige 20 Werke verschiedener Gattung im Stiche erschienen. Im December 1835 gab er in seiner Heimath ein zweites, dem Andenken Beethoven's geweihtes, Concert, welches eines noch günstigeren Erfolges sich erfreuete. 18.

Marzius, s. Martius.

Mas, Jean du, oder Dumas, s. Literatur.

Masanelli, Paolo, einer der berühmtesten Madrigalen-Componisten des 16ten Jahrhunderts, dem sonst emsig forschenden Gerber ganz unbekannt. In der 1586 zu Venedig erschienenen Sammlung „De floridi Virtuosi d'Italia il terzo libro de Madrigali a cinque voci" befinden sich die einzigen noch vorhandenen Compositionen von ihm. Sonst wissen auch wir Nichts über ihn zu berichten.

Mascara oder Maschera, Fiorenzo, ein berühmter Orgelspieler aus dem Ende des 16ten Jahrhunderts, lebte länger als 40 Jahre an ein und demselben Orte, nämlich zu Brescia, von wo ihn auch die ehrenvollsten Berufungen in andere große Städte Italiens, die ihm seine damals seltene Kunst brachte, nicht entfernen konnten; war zugleich Virtuose auf der

Violine und merkwürdig besonders als der Erste, der Canzoni francese für die Orgel setzte. In J. Woltzen's Orgeltabulatur vom Jahr 1617 findet man 10 solcher Chansons von ihm, und gerade hier wird er Mascheru genannt. Er starb im 2ten Decennium des 17ten Jahrhunderts zu Brescia.

Mascardio, Wilhelm, ein Zeitgenosse Dufay's, lebte also zu Anfange des 15ten Jahrhunderts in Italien. Sein eigentlicher Name ist Guglielmo de Mascaredio. Er war ein Anverwandter des späteren berühmten römischen Buchdruckers Mascardi. De Belmandis gedenkt seiner als eines weltberühmten Sängers, der Vieles zur Vervollkommnung seiner Kunst beigetragen, auch componirt habe, dessen Werke jedoch verloren gegangen seyen.

Mascheck, Vincenz, vermuthlich um 1762 in Böhmen geboren, war Capellmeister bei der deutschen Oper und an der St. Nicolaskirche zu Prag, ein fertiger Pianoforte- und Harmonikaspieler, welches Instrument er auch mit einer Tastatur bereicherte, und allgemein geschätzt als Musiklehrer. Er vollendete seine Studien unter Franz Duscheck und dem großen Contrapunktisten Seeger; schrieb, nebst vielen Clavier-Compositionen, Concerte, Sonaten, auch mehrstimmige Concertino's, Sinfonien, Lieder und Gesänge, mehrere Messen nebst anderen Kirchenstücken, die Oper „der Spiegelritter"; verschiedene Cantaten „Böhmens Dankgefühl", „Hymne an die Gottheit", „die Schlacht bei Leipzig" ꝛc. Er starb gegen 1826 zu Prag. — Seine Gattin machte sich ebenfalls durch Kunstreisen, besonders in den Norden, die bis nach Dänemark sie führten, als geschmackvolle Clavier- und Harmonikaspielerin bekannt. 81.

Mascheck, Paul, jüngerer Bruder des Prager Capellmeisters Vincenz (s. den vorhergehenden Art.), lebte und starb in Wien im zweiten Jahrzehent des laufenden Jahrhunderts als geschätzter Clavierlehrer. Er schrieb mehrere Messen, Motetten und andere Kirchenstücke; Sonaten, Rondo's, Lieder, Tänze, Trio's und Quartetten; Tongemälde, z. B. „das Wiener Aufgebot"; auch Opern: „der Riesenkampf", „Waldraf der Wandler"; eine Cantate für die Tonkünstler-Societät; Sinfonien, Militärparthien, Märsche und andere Arrangements. Als erfahrner Harmonikaspieler wurde er nöthigenfalls jederzeit in Anspruch genommen. Ihm verdanken auch seine Söhne, wovon der Erstgeborne das Directoriat der Laybacher philharmonischen Gesellschaft bekleidete, ihre Ausbildung zu geschickten Musikern. 81.

Maschine (zum Setzen, Improvisirmaschine), s. Melograph.

Maschinen-Balg, heißt ein solcher Orgel-Balg (s. d.), der durch eine eigends dazu eingerichtete Maschine geöffnet wird. Der Mechanismus dieser Maschine ist meist kostspielig und ohne Dauer; also sind dergleichen Bälge durchaus nicht zu empfehlen. Auch die mit Schöpfbälgen versehenen Orgelbälge pflegen Einige Maschinenbälge zu nennen.

Maschrokita, zuweilen auch Mastrachita genannt, ein Blasinstrument der alten Hebräer, das auf zweierlei Weise von ihnen verfertigt und gebraucht wurde. Einmal ganz wie die bekannte Pan- oder neuerdings sog. Papageno-Pfeife; und dann wie eine kleine Windorgel mit Blasbalg und Tasten, von aber nur einer Reihe Pfeifen und geringem Umfange. Letztere Art scheint indessen erst spätern Ursprungs und eine Verbesserung der ersteren zu seyn, zur leichteren Behandlung dieser. In den Tempel kam das Instrument nicht, und auch bei dem Volke selbst, im gewöhnlichen Leben, ward es nicht besonders geschätzt. Dr. Sch.

Masi (nicht Massi, wie Einige schreiben), 1) Padre, Capellmeister an der Kirche der S. Apostoli und Sänger in der Päbstl. Capelle zu Rom, auch ein Römer von Geburt, hat sowohl für die Kirche als die Cammer und das Theater manches Gute componirt. 1765 ward von ihm auf dem Theater Tordinona zu Rom eine komische Oper aufgeführt, die vielen Beifall erhielt. 1770 führte er in Gegenwart des Pabstes in seiner Kirche ein mit 2 starken Chören besetztes Te Deum seiner Composition auf, von welchem Burney, der es mit anhörte, die Arien lobt, die Chöre aber armselig findet. Er starb im April 1772 am Schlagfluß, eben als er in der Messe gesungen hatte. In Deutschland sind nur einige Opernarien von ihm bekannt. — 2) Madame Masi, galt um die Mitte des vorigen Jahrhunderts für eine der kunstgebildetsten Sängerinnen Italiens. In den 60er Jahren war sie in Deutschland; 1763 unter andern in Stuttgart, wo sie unter Jomelli's Direction auftrat. — 3) Giovanni Masi, italienischer Operncomponist aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts, im leichteren Style, war Capellmeister zu Rom, an welcher Kirche oder an welchem Theater, können wir nicht angeben. 1788 ward seine komische Oper „Lo Sposalizio per puntiglio“ zum ersten Male zu Rom aufgeführt und erhielt Beifall. Er soll ein tüchtiger Harmoniker, und daher auch seine Chöre immer das Beste in allen seinen Werken gewesen seyn. Nach Deutschland sind von diesen wenige oder gar keine gekommen. 33.

Masini, Antonio, ein Tonsetzer des 17ten Jahrhunderts, war von 1674 an bis an seinen Tod, der am 20sten September 1678 erfolgte, Capellmeister an S. Pietro im Vatican zu Rom, also der Capella Giulia. Gerber, der lange nach ihm suchte, konnte Nichts über oder von ihm erfahren; wir nur so Viel, aber dies mit Gewißheit.

Masken. Die uralte privilegirte Gilde der Advokaten, Procuratoren und anderer Justizofficianten und ihrer Schreiber zu Paris, Basoche, hatte unter anderen Privilegien von alten Zeiten her auch das Recht, die öffentl. Ceremonien und Feste anzuordnen. Als nun die bekannte alte Passions-Brüderschaft durch ihre Mysterien ihnen ins Amt gegriffen hatte und sie in Veranstaltung öffentlicher Vergnügungen hinter diesen nicht zurückbleiben wollten, vereinigten sie sich unter dem Namen: die Schreiber von der Basoche (les clercs de la Basoche) zu Schauspielen moralischen Inhalts, die sie, wie bisweilen auch ihre Gesellschaft selbst, eben deshalb Moralitäten nannten, die aber, sowohl ihrer poetischen als musikalischen Beschaffenheit nach, von den Mysterien nur wenig verschieden waren. Sie dramatisirten darin, mit Gesang und Spiel, bald Lehren der Moral durch allegorische Personen, bald biblische Geschichten von moralischer Bedeutung, z. B. die Erzählung von dem verlornen Sohne; aber als weltliche Personen zeichneten sie sich vor ihren Rivalen durch komische Stücke, satyrische Farcen und Possen aus, die sie weit häufiger als jene und weit freier, doch aber nur bei besonderen Veranlassungen (wahrscheinlich immer in Versen, die sie meist sangen), gaben und dadurch für die Langweiligkeit der Moralitäten, in denen das Allegorienspiel bis zum Albernen und Ungereimten getrieben wurde, zu entschädigen suchten. Die berütmteste dieser Possen ist P. Blanchets „Meister Porthelin“, die, zwar höchst roh, aber mit vieler komischer Kraft, die Schurkereien der Advokaten, wahrscheinlich nach einer wirklichen alten Pariser Stadtgeschichte, charakterisirt. Ein zweiter Versuch, den Moralitäten ihre Langweiligkeit zu nehmen, war, daß man allegorische Personen mit mythologischen vermischte, die man eine ungewöhnliche, charakterisirende Kleidung anlegen ließ, von welcher die Stücke selbst dann Masks, Mas-

ques, deutsch Masken, genannt wurden. In diesen Masken war dann auch mehr Musik enthalten als in ihren Vorgängern, den Moralitäten. Der größte Theil derselben bestand in Volksliedern. An eine Art von dramatischer Musik ward noch nicht gedacht. Auch unterhielten sie, die M., die Menge mehr bald durch auffallende, oft Lachen erregende Kleidung der Spieler, bald durch den Aufwand von Glanz, Pracht und Verzierung, und im Ganzen waren sie von keiner besseren Erfindung als die Moralitäten. Ihrer Geschmacklosigkeit ungeachtet aber gehörten sie zu den Hauptvergnügungen des Hofs, und blieben unter dem Volke so lange beliebt, bis die Troubadours und Jongleurs (s. d.) mehr in Aufnahme kamen. Durch das Spiel und die Vorstellungen dieser wurden die Masken ganz aus Frankreich verdrängt, und nirgends auch sind sie wieder aufgekommen als in England unter Jakob I. Man sehe den Art. England im 2ten Bande pag. 598. Auch Carl I. hatte noch Freude daran und unterstützte die Musiker, die dabei thätig waren. Eine der berühmtesten englischen Masken ist der „Komus" von Milton, ein ohne Rücksicht auf Theaterregeln und auf Wahrscheinlichkeit der Handlung, aber doch im tragischen Styl geschriebenes, dramatisches Gedicht, das mit allerhand untermischten Gesängen vorgetragen ward. Diese Gesänge sind rein lyrisch. In England erhielten sich auch die Masken länger, und als das zu Anfange des 17ten Jahrhunderts in Italien erfundene Recitativ nach England kam, verwandelten sich die Masken mit Aufnahme desselben nach und nach sogar in wirkliche kleine Opern, als welche man sie denn auch jetzt noch dort, unter dem alten Namen Maske, doch mit Hinweglassung der ehemaligen Verkleidungen und Larven, von welchen der Name selbst herrührt, besonders auf kleineren Bühnen und Privattheatern, deren Mittel nicht zu größeren Darstellungen hinreichen, antrifft. — Die alten Griechen und Römer verstanden (in musikalischer Beziehung) unter Masken auch gewisse Verstärkungsmittel der Stimme, deren sich die Schauspieler und Sänger bedienten. Es waren dieselben eine Art metallener Röhren oder Schallbecher, die diesen mittelst einer kleinen wirklichen Maske oder Larve über oder vor dem Munde befestigt wurde. 9.

Mason, William, klassischer Dichter und verdienstvoller musikalischer Schriftsteller Englands, ward im Jahre 1726 zu Hull geboren, wo sein Vater Vicar war, und er den ersten Unterricht in den Wissenschaften und der Kunst genoß. Später studirte er im St. Johns-Collegium zu Cambridge; ward durch Vermittelung des Grafen von Holderneß Capellan des Königs, Pfarrer zu Aston, und endlich Canonikus und Präcentor an der Yorkschen Cathedrale. Dieses Amt gab zu seinem wichtigen Werke über die Kirchenmusik Veranlassung: „Essay on Church-Music etc.", das 1782 erschien. Burney empfiehlt dasselbe, so oft sich ihm nur Gelegenheit dazu darbietet, zum aufmerksamen Studium. Auch sein Melodram „Sappho and „Phaon" ist für den Musiker interessant. Er wollte darin mit Drysen und Metastasio wetteifern. Mehrere Instrumentalsachen, namentlich Violoncell-Duette, welche unter dem Namen Mason zu London herausgekommen sind, gehören wahrscheinlich auch ihm an; doch läßt sich darüber, wegen Mangel des Vornamens auf dem Titel, nichts Gewisses sagen. Sein ganzes Leben hindurch war M. frisch und gesund an Geist und Körper; er achtete daher auch eine kleine Wunde nicht, die er eines Tages beim Einsteigen in einen Wagen an einem Fuß bekommen hatte; sie sollte aber die Ursache zu seinem schleunigen Tode werden; der Brand kam nämlich hinzu, und nach 48 Stunden starb er. Es war am 4ten April 1797.

Masques (franz.), s. Masken.

Massainus, Tiburtius, richtiger aber, als geborner Italiener, Tiburzio Massaini genannt, und so findet man ihn auch häufig geschrieben, Augustinermönch und ein fruchtbarer Kirchencomponist des 16ten Jahrhunderts, dessen 4chörige Motetten besonders hoch erhaben sind über Alles, was zu seiner Zeit in dem Style geschrieben wurde, war aus Cremona gebürtig, lebte Anfangs eine lange Reihe von Jahren zu Piacenza, ward dann Capellmeister an der Kirche S. Maria del Popolo zu Rom, und kam endlich nach Prag in die Dienste des Kaisers Rudolph II., wo er gegen 1600 starb. Von der Menge seiner Werke sind im Ganzen ohngefähr 30 größere gedruckt worden. Jetzt hat man nur noch von ihm: „Concentus 5 voc. in universos Psalmos in Vesperis omnium festorum per totum annum frequentatos, cum tribus Magnificat, quorum ultimum 9 vocum modulaltione copulatur" (Venedig 1576); „Sacri modulorum concentus, qui 6 — 10 et 12 vocibus, in duos tresve Choros coalescentes concini possunt" (ebendaselbst 1567 und 1592); einige 5- und 6stimmige Messen; ein 5stimmiges rorate coeli; ein dergl. nuncium vobis; ein 6stimmiges Omnes gentes; 5- und 7stimmige geistliche Gesänge; einige Motetten, Madrigalen und Lamentationen. Ein Motettenwerk, das 1576 zu Venedig herauskam, liegt noch auf der Münchner Bibliothek, und in diesem sollen gerade die schönsten von seinen wenigerstimmigen Motetten enthalten seyn. Ebenda findet man auch ein Madrigalenwerk von 1569 und eine 8stimmige Messe aus dem Jahre 1600. —g.

Massenus, Petrus, Capellmeister des Kaisers Carl V. zu Brüssel, aus Gent gebürtig, blühete besonders um die Mitte des 16ten Jahrhunderts, in welcher Zeit (1559) er unter Anderem herausgab: Declarationes rationis dominicae et salutationis angelicae. Auch wird er unter die guten Componisten seiner Zeit gezählt.

Massenzio, D. Domenico (lat. Domenicus Massentius), aus Ronciglione gebürtig, ein Tonsetzer des 17ten Jahrhunderts aus der Römischen Schule, Maestro der Congregation der Adeligen im Profeßhause der Jesuiten zu Rom. Seine vorzüglichsten noch vorhandenen Werke sind: 6 Bücher Motetten zu 1 bis 6 Stimmen (Rom 1612–1624), 3 Bücher Psalmen zu 4 und 3 Stimmen (1618–1623), ein 8stimmiges Compieta mit Orgelbegleitung (1630), 4 Bücher Psalmen zu 8 Stimmen (1630—34), 5stimmige Psalmen (1631), 2 Bücher Motetten und Litaneien für wenige Stimmen (1631), und 7 Bücher Psalmen zu 4 Stimmen (1632—43).

Massi, s. Masi.

Masson, Charles, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Musikdirector an der Cathedralkirche und an der Jesuiterkirche des heiligen Ludwig zu Chalons in der Champagne, gab 1705 zu Paris heraus: „Traité des regles de Composition de la Musique, par lequel on apprend à faire facilement un Chant sur des Paroles; a composer à 2, à 3 et 4 Parties etc. — et à chiffrer la Basse continue, suivant l'usage des meilleurs auteurs. Ouvrage très-utile à ceux qui jouent de l'Orgue, du Clavecin et du Theorbe" — welches Werk oder eigentlich nur Werkchen, da es kaum 160 Seiten stark war, solchen Beifall fand, daß es binnen Kurzem nicht allein 5 verschiedene Auflagen erlebte, worunter die letzte vermehrt und verbessert genannt wurde, und 1727 zu Hamburg herauskam, sondern auch mittelst einer zu Hamburg veranstalteten und neben den französischen Text gedruckten Uebersetzung sich in Deutschland Eingang verschaffte.

Massoneau, Louis, trefflicher Violinvirtuos und braver Componist, das einzige Kind eines Hofküchenmeisters in Diensten des Landgrafen Friedrich II. zu Hessen-Cassel. Mit ausgezeichnetem Talent zu dieser Kunst geboren, wendete sich der junge M. frühe schon zur Musik, und wählte die Geige zu seinem Instrument, worin der damalige Concertmeister Heuze in Cassel sein Lehrer ward. Die Composition jedoch studirte er bei Rodewald, der sich durch sein Stabat mater, das erste nach Pergolese, einen hohen Ruhm erworben hat. Der Landgraf Friedrich starb, und die Capelle wie die Oper u. Ballet rc. wurden abgedankt. M. war kurz vorher unter die Anzahl der Surnumeraires aufgenommen worden, mußte aber nun, da auch sein Vater entlassen wurde, sein Fortkommen anderwärts suchen, und wandte sich nach Göttingen, wo er als Vorsteher des akademischen Concerts angestellt wurde. Ein Ruf, den er 1792 an den Detmolder Hof erhielt, schlug fehl wegen des plötzlichen Absterbens des Fürsten, und M. kehrte nach Göttingen zurück. Später (1795) wurde er bei dem neu errichteten Theater zu Frankfurt a. M. als Vorspieler angestellt. Darauf ging er in derselben Eigenschaft 1797 zum Theater in Altona; bis er endlich, nachdem er in der Capelle zu Dessau (1799) gestanden, als Concertmeister an den Hof des Herzogs von Meklenburg-Schwerin (1802) berufen wurde. Von seinen Werken sind erschienen, und verdienen hier genannt zu werden: Six Duos pour 3 Violons; trois Trios pour 2 V. et Violoncelle; 2 Sinfonies (op. 3); 3 Quartetts p. 2 Viol. A. B. (op. 4); Sinfonie la Tempete et la calme; Concert de Violon tiré d'un quatuor de Pleyl; 12 Lieder mit Clavierbegleitung; 6 Quatuors p. 2 Vni A. B. (Amsterdam); 3 Duos concertants p. V. et Vcl.; „Nach Trennung Wiedersehen", für Gesang und Clavier; un Recueil d'airs variés pour V. et Viola, und Concert pour 2 Flutes avec Accomp. d'orchestre. G.

Mastiaux, W. A. von, geboren am 17ten Juni 1726 auf dem Schlosse Junkerrath in der Grafschaft Blankenheim, wo sein Vater Gouverneur war, hatte in seinem 6ten Jahre, als er sich zu Mühlheim bei einem Pfarrer in Erziehung befand, das Unglück, blind zu werden. In diesem traurigen Zustande war ein altes Clavier sein einziger Zeitvertreib, und wirklich brachte es das Kind, ganz durch sich selbst, zu einer erstaunenswerthen Fertigkeit darauf. Im Nachbarhause wohnten 2 Hornisten: was diese bliesen, und was es des Sonntags auf der Orgel spielen hörte, spielte es nach auf seinem Instrumente. Bewunderungswürdig war dabei die Schärfe seines Gehörs. Im 12ten Jahr verließ M. das Augenübel etwas, und er kam nun nach Cöln zu den Jesuiten. Aber auch hier setzte er seine Musikübungen fleißiger als alles Andere fort; doch spielte er immer noch blos nach dem Gehöre, und aus den Arien und Kirchenmusiken, die er zu hören bekam, verfertigte er sich auf diese Weise selbst kleine Clavierstücke. Endlich nahm sich einer seiner Comilitonen, der gut musikalisch war und fertig Flöte blies, seiner an, lehrte ihn die Noten rc., auch Flöte blasen, und nannte ihm diejenigen Bücher, durch deren Lecture er sich noch weiter ausbilden könne. Natürlich waren nun seine Fortschritte auch weit größer als früher. Wo er nur einen freien Augenblick hatte, las er in musikalischen Büchern, oder übte er sich auf seinen Instrumenten, denen er bereits noch die Violine und das Violoncell, die Clarinette und das Horn zugefügt hatte. Binnen Kurzem galt er für den ersten Musiker seines Klosters, und die Lieder, die er setzte, wurden allgemein gesungen. Ihnen folgten bald auch Trio's, Quartette, ja sogar ganze Sinfonien für Instrumente. Er lebte und webte in der Musik. Da ward er auf einmal zum Cammerrath des Churfürsten von Cöln, der zu Bonn wohnte, ernannt, und die vielen, ihm zumal ganz fremden Geschäfte, die mit diesem Amte verbunden waren, brachten einen fünf-

zehnjährigen Stillstand in seine musikalischen Uebungen. Erst nach dieser Zeit hatte er wieder Muße genug, sich denselben mit dem gewohnten Eifer hinzugeben. Heftiger Brustbeschwerden halber mußte er jedoch die Blasinstrumente weglassen. Desto fleißiger wurden die Saiteninstrumente und das Clavier geübt, wozu ihn besonders auch der Unterricht seiner 5 talentvollen Kinder veranlaßte. Diesen zu Gefallen errichtete er ein stehendes öffentliches Concert in seinem Hause, in welchem sich auch viele ausgezeichnete fremde Künstler hören ließen, und das lange Zeit gleichsam den Ton angab in Bonn und der Umgegend, was nämlich Musik betraf. Behuf dieses Concerts legte er auch eine Instrumentensammlung von den vorzüglichsten Gattungen an, die nach und nach so anwuchs, daß er sein ganzes Orchester damit besetzen konnte. Dazu eine Musikaliensammlung, bei welcher ihm besonders Joseph Haydn, mit dem er im freundschaftlichsten Verhältnisse lebte und einen ununterbrochenen Briefwechsel pflegte, mit Rath und That unterstützte. Von dessen Compositionen selbst besaß er allein 80 Sinfonien, 30 Quartette und 40 Trio's. Von Clavierconcerten besaß er gerade ein halbes Hundert, und dies waren die besten, die zu seiner Zeit existirten. Zu eigenen Compositionen ließen ihm seine Amtsgeschäfte und die Anordnungen jenes Concerts mit seinen Attributen nur sehr wenig Zeit; doch schrieb er noch einige Sinfonien und Quartette, besonders aber Lieder, die übrigens Manuscript geblieben sind. Er starb zu Bonn 1798. Ausführlicheres über ihn findet man in Cramer's Magazin Bd. 1. pag. 388 u. ff. — Sein ältester Sohn

Mastiaux, Caspar Anton von, in musikalischer Beziehung der talentvollste unter seinen übrigen Geschwistern, ward geboren zu Bonn 1766; studirte Theologie, ward 1786 vom Pabst Pius VI. zum Domherrn von Augsburg befördert, 1789 Domprediger daselbst, 1803 Landesdirectionsrath der churpfalzbaierischen Provinz in Schwaben, 1804 Director der General-Landesdirection zu München, und 1806 Königl. Baierischer wirklicher Geheimerrath daselbst. Wie sein würdiger Vater liebte und trieb auch er von jeher Musik mit Fleiß, vieler Einsicht und Geschmack, und besonders die katholische Kirche hat seinen Uebungen in der Kunst und Bemühungen um dieselbe Vieles zu verdanken. Seine mancherlei trefflichen, besonders Kirchencompositionen (Messen ꝛc.) ungerechnet besorgte er 1810 ein katholisches Gesangbuch zum allgemeinen Gebrauch bei öffentlichen Gottesverehrungen (3 Bde.), sammelte dann die besten alten und neuen Melodien nach Anleitung des katholischen Gesangbuchs und gab sie 1812—17 zu Leipzig in 6 Heften heraus; schrieb „Ueber Choral- und Kirchengesänge" (München 1813); besorgte ferner ein Gesangbuch für die Königl. Elementar-Volksschulen zu München (Landshut 1817), und setzte endlich von 1818—1825 die von F. K. Felder gegründete Literaturzeitung für katholische Religionslehrer fort, in der ebenfalls manche herrliche, unsere Kunst angehende Aufsätze von ihm enthalten sind. Dr. Sch.

Mastrachita, s. Maschrokita.

Masure, auch Masureck und Mazureck, Masurka, und im Abjectiv Masurisch genannt, ein munterer Nationaltanz der Polen im Dreiachtel- oder gewöhnlicher im Dreiviertel-Takte, wobei alle Taktglieder äußerlich ziemlich gleichen Werth (Zeitwerth) haben, doch das zweite Achtel oder Viertel im Takte gemeiniglich einen rhythmisch ungewöhnlichen Nachdruck empfängt. In den älteren Tanzmelodien dieser Art blieb die Grundstimme immer auf einem Tone liegen oder bewegte sich in gebrochenen

Octaven wie bei dem Murky. Dies ist aber der Masurka, wie wir sie heutzutage hören, nicht wesentlich. Was diese vornehmlich charakterisirt, sind die punktirten Achtelfiguren und der sehr gefällige Rhythmus. Als Tanz gehört die Masurka zu den gefälligsten und beliebtesten Groteskttänzen. Sie wird immer von 4 bis 8 Paaren ausgeführt, nicht weniger, aber auch nicht mehr, wie die Quadrille, nur müssen die Paare immer gleich seyn (nicht 5 oder 7). Daher kann die Melodie auch aus 2 und 4 Reprisen bestehen, nicht aber aus 3 oder mehr als 4. Zu der ersten Reprise wird ein Rond getanzt, mit der zweiten tanzt der erste Tänzer eine Tour vor, die dann die übrigen Tänzer der Reihe nach nachahmen. Die Reprise enthält 8 Takte in 2 Absätzen. 12 Takte sind nicht wohl thunlich. In Deutschland trifft man diesen Tanz besonders in dem Norden sehr häufig.

Masureck, Masurisch und Masurka, s. den vorhergehenden Artikel.

Matalan, heißt bei den Indiern eine Art kleiner Flöten, womit die Bajaderen oder Tänzerinnen ihren Gesang begleiten.

Matauscheck, Abbé, ein fleißiger Componist, ganz in Abbé Gelinek'scher Manier, lebt zu Wien, und ist schon seit 1803, durch viele Variationen besonders, Rondo's, auch Sonaten &c. bekannt. Die meisten davon sind für Clavier; andere doch auch für Violine, Flöte &c. und mit und ohne Begleitung. Wer Gelinek liebt, wird auch von M. gern spielen; Beide theilen Vorzüge und Mängel mit einander. 72.

Matelart, Giovanni, ein berühmter Niederländischer Componist aus dem Ende des 16ten Jahrhunderts, Gerber ganz unbekannt geblieben, war in Rom an der Collegiatkirche zu S. Lorenzo in Damaso angestellt. 2 Jahre nach Palestrina's Tode, also 1596, rückte er 2 Motetten desselben in seine schöne Ausgabe der Responsorien ein, welche unter dem Titel: Responsoria, Antiphonae et Hymni in processionibus per annum quaternis et quinis vocibus concinendae erschienen, und sagte in der Dedication an den Cardinal Montalto Alessandro Peretti: Opusculum hoc quod suadavi .... et illud non meum integrum, quo exornatius appareat, quo tibi sit gratius. Andere Werke von ihm liegen noch in den Archiven zu Rom.

Matelli, hieß Martelli, s. daher dies. Art.

Matelotte, s. Hornpipe.

Matern, A. W. F., einer der vorzüglichsten Violoncellvirtuosen des vorigen Jahrhunderts und Componist für sein Instrument, stand als Herzogl. Cammermusikus in der Capelle zu Braunschweig, wo er 1789 starb. Schon 1770 hatte er Alters halber das Solospiel aufgeben müssen, mit dem er früher auf mehreren Reisen durch Deutschland glänzte; aber als tüchtiger Ripienist that er noch Dienste bis 1784, wo er in Ruhestand versetzt ward. Einen Lehrer soll er in seiner Jugend nicht gehabt, sondern sich ganz durch sich selbst gebildet haben. Von seinen Werken sind mehrere Violoncellconcerte und Solo's bekannt geworden, auch einige Sinfonien für Orchester, doch nur durch Abschriften. L.

Mathematik, ist die Kunst, die Größen zu bestimmen, nach Raum und Zeit. Andere Erklärungen, deren noch viele mit mehr oder weniger Scharfsinn und Spitzfindigkeit gemacht werden, bedürfen wir hier nicht. In der Musik wird die Mathematik auf die Größen des Klanges angewendet; mathematische Klanglehre ist daher die Lehre von den Größen des Klanges. Geschieht diese in Beziehung auf die Intervalle, das

äußere Maaß und Verhältniß der verschiedenen Klänge, also gleichsam auf den Raum des Klanges, so nennen wir sie Canonik (s. dies.); geschieht sie aber in Beziehung auf den Klang an und für sich selbst, gleichsam seine Zeit, so nennen wir sie Akustik (s. d.). Unter beiden Artikeln ist das Weitere enthalten. Wie weit sich die Mathematik überhaupt auf die Musik anwenden läßt, besagt auch der allgemeine Art. Musik.

Mathieu, Leonard, geb. 1752 u. gestorben zu Angouleme Anfangs August 1801, ein in ganz Frankreich einst sehr geschätzter Musiklehrer und Pianofortevirtuos, als Componist besonders durch mehrere herrliche Romanzen bekannt, unter welchen namentlich die: „J'entends sonner le trepas" angeführt werden muß. Auch war er der Erfinder einer neuen musikalischen Fernschreibekunst (nouvelle methode telegraphique musicale ou langage exprimé par les sons sans articulation), die ihm aber bei Weitem nicht so vielen Ruhm brachte, als sie ihm Mühe gekostet haben muß. Mittelst dieser Kunst konnte er die Sylben dergestalt zusammenfügen, daß ihre Zusammenstellung in Worten eine ordentliche Melodie bildete, die einer wirklichen harmonischen Begleitung fähig war. Wie er das machte, ist uns nicht bekannt, und gewiß nur sehr Wenigen, da die Schrift, die er unter obigem Titel darüber herausgab, nur in wenige Hände gekommen und jetzt ganz verloren gegangen zu seyn scheint.

Mathieu, 1) Michel, Königl. französischer Cammermusikus und Musikdirector des Herzogs von Orleans, war geboren zu Paris am 28sten October 1689, und erhielt bald eine Stelle als Violinist im dasigen Opern-Orchester. 1728 kam er in die Königl. Capelle; 1761 ward er pensionirt, und am 9ten April 1768 rief ihn der Tod ganz von hier ab. Seine, ganz ihrer Zeit anheimgefallenen Werke bestehen in 3 Motetten, 2 Instrumentalsätzen, 4 Cantatillen, 2 Divertissements und dem Ballet „de la Paix", welches 1737 in dem Concerte der Königin aufgeführt wurde. Seine Gattin — 2) Jacqueline Francoise, war Sängerin in der Königl. Capelle und am 20sten Mai 1708 in Paris geboren. Ihre künstlerische Bildung hatte sie von ihrem Manne erhalten. 1728 heirathete sie diesen und ward zugleich Mitglied der Königl. Capelle, als welches sie in den Concerten der Königin lange Zeit, und mit schöner Stimme und im Geschmacke ihrer Zeit und ihres Landes, die ersten Parthien sang. Um 1760 trat sie vom öffentlichen Schauplatze der Kunst ab, starb aber erst am 17ten August 1773. — 3) Julien Amable M., ältester Sohn der obigen Beiden, ward am 1sten Februar 1734 zu Paris geboren, und von seinem Vater frühzeitig zu einem tüchtigen Violinisten gebildet, so daß er schon 1748 bei der ersten Violine in der Königl. Capelle angestellt ward. Durch fleißige Uebung und Talent brachte er es immer weiter; auch in der Composition, in welcher ihn ebenfalls sein Vater unterrichtete, machte er gute Fortschritte. 1761 ward er zum Vorspieler, und 1770, nach Blancharts Tode, zum Capellmeister der Königl. Capelle ernannt. Als solcher schrieb er mehrere Violinsolo's, Trio's, Duo's, auch Sinfonien, Quartette, Concerte, gegen 45 vortreffliche Motetten mit großen Chören, und eine Messe courante für große Festtage. Bei den Franzosen stand er in dem Rufe, daß er „dem wahren Kirchenstyle, und was dem anhängig ist, der Fuge, dem Contrapunkte und überhaupt der Reinigkeit der Harmonie in seinen Compositionen für die Kirche getreu bleibe". In Deutschland ist indeß von diesen keine bekannter geworden, und in Beziehung auf seine sonstigen Werke wollte man hier nicht ganz so günstig urtheilen. Er starb 1805. — 4) Michel Julien M., auch genannt Lepidor, jüngerer Bruder des vorhergehenden, ward ge-

boren zu Fontainebleau, wo sich die Eltern damals gerade eine Zeitlang aufhielten, am 8ten October 1740. Er war mehr Gelehrter als Musiker, doch auch durch eine ganze Reihe guter Compositionen und als trefflicher Violinspieler aus seines Vaters Schule bekannt. Nach des Vaters Willen studirte er in Paris die Rechte, und ward zuletzt Secretär des Prinzen von Luxemburg, als welcher er auch 1809 starb. Musik trieb er im Ganzen nur nebenher, doch immer mit vieler Liebe und Fleiß. Seit 1765 wurden von ihm 6 Sammlungen Arien, zum Theil mit Violin-, zum Theil mit Clavierbegleitung, gedruckt. Im Manuscript kennt man von ihm mehrere andere Arien, Motetten, 9 Violinsolo's, 6 Stücke für Clavier und Harfe, 3 Violinquartette, und 6 Violintrio's; auch die Operetten: „Ecole des Filles“, „Marthesie“ (aufgeführt zu Versailles 1777), „Amours de Pestée“ (1778), „Les Cieux instruisent la terre“, „Depart des Matelots (1778 aufgeführt auf dem italienischen Theater), und „la Brune et la Blonde“. Zu den meisten derselben hatte er auch den Text verfertigt. Endlich hat er auch eine Ode von Rousseau, als Motette behandelt, mit großen Chören, für das Concert spirit. in Musik gesetzt. 23.

Matiegka, Joseph, geboren den 28sten Jänner 1728 zu Ober-Czerekwe im Königreiche Böhmen, und gestorben in Prag am 20sten April 1804, war zum geistlichen Stande bestimmt, absolvirte bei den Jesuiten zu Teltsch die Humaniora; Philosophie und Theologie aber auf der Prager Hochschule. Weil er jedoch bezüglich eines Leibgebrechens in keinen Orden aufgenommen wurde, so widmete er sich gänzlich der Musik, und erwählte das Horn zu seinem Lieblingsinstrumente, auf welchem er denn auch durch rastloses Studium eine große Meisterschaft erlangte. Diese verschaffte ihm ein reichliches Auskommen, und mehrfältige Anstellungen auf den Kirchenchören des Wenzeslai-Seminariums, im Tein, bei St. Aegid, an der Loretto-Capelle, auf dem Strahofe und in der Domkirche, so wie er zugleich Cammermusikus des Fürsten von Fürstenberg und des damaligen Erzbischofs war. Wenige Wochen vor seinem Hinscheiden erlebte er noch die Freude, am 5ten Hornung in dem Hause eines seiner vorzüglichsten Mäcenaten, des Fürsten von Lobkowitz, die Feier seines 50jährigen Dienst-Jubiläums begehen zu können. In seine ansehnliche Schülerreihe gehörte auch sein Sohn — Joseph, geboren 1767 in Prag, gleichfalls ein eminenter Waldhorn-Virtuose; welcher schon als Jüngling in Doppelconcerten mit dem väterlichen Mentor rivalisirte, und auf Reisen allenthalben Beifall und Bewunderung einärndtete. Sieben Jahre verweilte er in Ungarn bei einem Grafen Forgacs; ging alsdann nach Wien, wurde Mitglied des K. K. Hof-Theaterorchesters, und von dort 1790 nach Mailand in die Privatcapelle des Fürsten Khevenhüller verschrieben, woselbst ihm neue Lorbeern erblühten, ihn aber auch, nach einem kaum dreijährigen Aufenthalte, am 11ten August der Tod im schönsten Lebenslenze dahinraffte. 18.

Matiegka, Wenzeslaus, ist Chorregent an der Hauptpfarrkirche St. Leopold und zugleich an der Filialpfarre St. Joseph in der Leopoldstadt zu Wien; ein fertiger Guitarrist, beliebter Componist für dies Instrument und Musiklehrer. Seine bedeutendsten Compositionen, welche bis jetzt durch den Druck bekannt geworden sind, bestehen in: beliebte Stücke für Clarinette, Waldhorn und Guitarre; ein Notturno und eine Serenade für Guitarre, Flöte und Bratsche; 2 Trio's für Guitarre, Violine u. Bratsche; 4 Serenaden für Guitarre und Violine; 10 Parthien Variationen für die Guitarre; 2 große Sonaten; 24 Sonaten von fortschreitender Schwierigkeit

in 4 Heften, 6 andere Sonaten, 1 Fantasie, 12 leichte Stücke und 1 Trauermarsch für die Guitarre. v. Wzrd.

Mattei, Padre Stanislao, Schüler und Nachfolger des Pater Giambattista **Martini** (s. d.), Geistlicher des Minoritenordens zu Bologna, ward geboren daselbst gegen 1760, u. trat frühzeitig in seinen Orden, weshalb denn auch seine Lebensgeschichte einfacher ist, als Manche, die ihn nur dem Rufe nach kennen, glauben. Dieser ist außerordentlich, besonders in Italien, wo er unbedingt auch der größte Contrapunktist der neueren Zeit ist. 1784, im Herbst, trat er in seines erhabenen Meisters, der ebenfalls vor allen seinen Schülern ihn schätzte und liebte, Stelle als Capellmeister in seinem Kloster, und ward so der Stammhalter der berühmten Bolognesischen Schule. Das beste Lob für ihn ist das bei Ableben des Martini zu Bologna auf ihn erschienene Distichon:

Ereptum tibi Martinum cur, Musica, luges?
Totus in hoc vivit discipulo egregie.

Er ordnete bekanntlich Martini's sämmtliche hinterlassene Papiere, und wollte nach dem Wunsche dieses die bekannte Geschichte fortsetzen. Indeß ist es beim Willen geblieben, und er hatte wohl Ursache dazu. In Deutschland ist von seinen Werken, wenigstens den theoretischen, nur eins bekannt, das 1825 erschien: „Pratica d'accompagnemento sopra Bassi numerati e contrapunti a piu voci sulla scala ascendente e discendente maggiore, e minore con diverse fughe a quatro, e 8“. Das Werk ist dem Infanten Carl Ludwig Prinz von Lucca dedicirt. Kurz vor Herausgabe desselben hatte M. auch den Titel eines Capellmeisters des Herzogs von Lucca, Infanten von Spanien, erhalten. Das Buch ward an 3 Orten, Bologna, Firenza und Livorno, zugleich gedruckt. Unter seinen praktischen Werken sollen sich mehrere vortreffliche Messen befinden. S.

Mattei, Saverio, der Herausgeber der berühmten „Dissertazioni preliminari alla traduzione de' Salmi“ (8 Bde. Padua 1780), war Advokat zu Neapel. Viele unter jenen Dissertationen sind auch musikalischen Inhalts und sehr interessant, namentlich die Correspondenz über alte Musik, die im 8ten Bande enthalten ist, und welche der Verfasser mit Metastasio und Anderen wirklich geführt hatte. Er erscheint darin als ein unverbesserlicher Anhänger an dem Alten. 1785 erschien zu Neapel auch von ihm — was ebenfalls hieher gehört —: „Sei Maestri di Capella son compresi fra gli artigiani Probole di etc.“, wovon Forkel in seinem musikalischen Almanache 1789 mehr mittheilt, und „Elogio del Jomelli, o sia progresso della Poesia e Musica teatrale“, woraus die Leipzig. musikal. Ztg. 1801 pag. 610 Mehreres über die Geburt des Pergolesi anführt.

Mattei, Camilla, Sängerin des vorigen Jahrhunderts, ausgezeichnet sowohl durch schönen Körper als schöne Stimme, lebte um 1760 zu Venedig, 1762 zu London, und 1770 als Prima Donna zu Padua. Sie war aus Rom gebürtig, und scheint auch dort ihre Künstlerlaufbahn beschlossen zu haben, indem sie sich um 1780 dort aufhielt, und nachher Nichts weiter von ihr bekannt geworden ist. Auch ihr Bruder **Colombo** M. war ein berühmter Sänger. Gewöhnlich reisten sie Beide zusammen; doch reichen die Nachrichten über ihn nur bis 1770, wo er zu Padua lebte.

Mattern, Friedrich, Musikdirector zu Liegnitz und Lehrer der Tonkunst an der dortigen Ritteracademie; ein trefflich ausgebildeter und thätiger Künstler, namentlich Clavierspieler, der sich mit Hülfe einiger dortiger tüchtiger Dilettanten schon manches ehrende Verdienst um die Musik-

Cultur seines Wohnorts erwarb; jetzt (1836) noch ein Mann in den besten Jahren. Zu einer genauen Kenntniß seiner Lebensgeschichte konnten wir ungeachtet aller angewandten Mühe nicht gelangen. Als Componist ist er uns bekannt durch 2 große 4händige Märsche, 1 große 4händige Polonaise, und 7 Gesänge für Männerstimmen, die Härtel in Leipzig verlegte.

Matthäi, Heinrich August, Concertmeister, ausgezeichneter Virtuos auf der Violine und geschätzter Componist, vorzüglich für sein Instrument, zu Leipzig, wo er im Herbst 1835 starb. Er war in Dresden am 3ten October 1781 geboren und widmete sich von Jugend auf der Tonkunst mit inniger Liebe; wer aber sein erster Lehrer in derselben gewesen, ist bis jetzt nicht bekannt geworden. Bei seltenen Naturgaben, angestrengtem und beharrlichem Fleiß war es indeß kein Wunder, daß er bald mehrere Instrumente fertig spielen lernte. Unter allen diesen aber sah er die Violine als sein Hauptinstrument an und machte solche Fortschritte auf derselben, daß, als er im Herbst 1803 eine Reise nach Leipzig unternahm u. im dasigen wöchentlichen Concerte auftrat, er sogleich als ein willkommenes Mitglied des dasigen Concert- und Theaterorchesters aufgenommen und als Solospieler angestellt wurde. Gleiche Ehre machte es hier seinen Kunsttalenten wie seinem Betragen, daß ihn, kurz nach seiner Anstellung, eine Gesellschaft würdiger Freunde der Tonkunst in Leipzig im Mai 1804 mit einem zureichenden Capitale zu einer Reise nach Paris unterstützte, um sich unter der Leitung eines der dasigen großen Violinisten noch weiter in seiner Kunst zu vervollkommnen. Am meisten fühlte er sich dort von R. Kreutzer angezogen, weshalb er sich um dessen gründlichen Unterricht bewarb und bald wegen seines vom besten Erfolg belohnten unablässigen Studiums die Zuneigung dieses berühmten Meisters in hohem Grade erlangte. In welch' hohem Grade er sich die Spielart seines Lehrers in einem Zeitraume von anderthalb Jahren zu eigen gemacht hatte, erfuhr man bereits aus Frankfurt am Main, wo er sich auf der Rückreise von Paris am 22sten November u. 6ten December 1805 in 2 Concerten hören ließ. Schon von hier aus erhielten seine Gönner in Leipzig die frohe Vorbotschaft und Versicherung, daß sie in diesem jungen Manne einen Künstler zurückbekommen würden, der ihnen den schönsten Genuß durch sein Spiel gewähren und zuverlässig das in ihn gesetzte Zutrauen rechtfertigen u. vergelten würde. Am 9. Januar 1806 trat er zum ersten Male wieder öffentlich in Leipzig auf, wurde mit allgemeinem Enthusiasmus über seine erlangte Fertigkeit und vortreffliche Kunstausbildung empfangen, und seine Gönner fanden in der Freude des Publikums darüber einen neuen Lohn. Im Herbst 1809 vereinigte er sich mit seinen Collegen Campagnoli, Voigt und Dotzauer zu einer Quartett-Gesellschaft, welche mit größter Sorgfalt die Meisterwerke von Mozart, Haydn, Beethoven, den beiden Romberg's und Anderen vor einer nicht unbedeutenden Anzahl von Zuhörern vortrug. Sowohl die Auswahl und Zusammenstellung, wie auch die Ausführung der verschiedenen Musikstücke fand ungetheilten Beifall, und noch heutigen Tages hat sich Leipzig des seltenen Genusses dieser Quartettmusik, wiewohl mit verändertem Personal, zu erfreuen. Man hatte in Leipzig bis 1809 noch nie eine in jeder Hinsicht so vortreffliche Quartettgesellschaft gehört. Seit dieser Zeit machte Matthäi auch mehrere gelungene Versuche in der Composition von Arien, Variationen, Duetten und Concerten für sein Instrument. Am 20- und 21sten Junius 1810 nahm er Theil an dem großen, von Bischof in Frankenhausen veranstalteten Thüringenschen Musikfeste, und spielte am zweiten Tage mit dem berühmten Spohr ein Doppelconcert für 2 Violinen zum allgemeinen Entzücken der

zahlreichen Zuhörer. Am 16ten December 1811 gab er in Berlin Concerte und rechtfertigte auch hier vollkommen die hohen Erwartungen, welche man, gespannt durch viele ihm vorangegangene vortheilhafte Berichte, über ihn und sein Spiel gehegt hatte. Im Frühling 1816 unternahm er eine Kunstreise in das nordwestliche Deutschland, gab in mehreren angesehenen Städten, namentlich in den reichen Handelsstädten Hamburg, Lübeck u. Bremen Concerte, und fand überall, vornehmlich aber in Hamburg, ausgezeichnete Aufnahme, einstimmigen Beifall und reichliche Einnahme. 1817 rückte er, nach Campagnoli's Abgange, zur Stelle des Concertmeisters in Leipzig vor, welche er auch bis an seinen Tod aufs rühmlichste und zu allgemeiner Zufriedenheit bekleidete. Als Virtuos ist über ihn nur eine Stimme, daß er zu den ausgezeichnetsten Violinspielern seiner Zeit gehörte. Sein in allen Tonabstufungen voller, doch stets lieblicher und geschmeidiger Ton, seine reine Intonation bei schwierigen Applikaturen und enharmonischen Rückungen, seine Präcision, das Feuer im Allegro, der gefühlvolle Vortrag im Adagio, die musterhafte Bogenführung, sein sicherer, ruhiger, gelassener Anstand, der auf fester Ueberzeugung von der Zuverlässigkeit vielgeübter und ganz geordneter Kräfte und Kunstfertigkeiten beruht — dies waren die Hauptvorzüge seiner Kunst. In der größten Höhe der Saiten, in den schwierigsten Doppelgriffen, in den weitesten Sprüngen kam doch bei ihm jedes Tönchen rein, bestimmt, präcis, wohllautend und auch so zum Vorschein, als wenn es gar keine Schwierigkeiten verursache, es so hervorzubringen. Einige Kenner wünschten indeß seinem Tone im Allgemeinen mehr Helle und Frische, und seinem Spiele, besonders in ernsten Sätzen, hin und wieder mehr Kraft und kräftigen Schatten, fanden dasselbe jedoch durchgängig äußerst rein, sicher, zart, zierlich, geschmackvoll und in seiner Art wahrhaft vollendet. Als tüchtiger Quartettspieler zeichnete sich Matthäi in der That so vortheilhaft aus, daß er als solcher sicher nur von Wenigen übertroffen ward. Er verstand es nicht nur, durch umsichtige Wahl, verständige und geschmackvolle Aufeinanderfolge der verschiedenartigen Meisterwerke, sondern auch, und hauptsächlich, durch sorgfältiges Eindringen in das innere Wesen jedes charakteristischen Musikstückes, allem die rechte Schattirung zu geben. Als Componist erscheint Matthäi als ein Mann von feinem Geschmacke und zartem Gefühle, zugleich aber auch mit der Geschicklichkeit ausgestattet, dieses sein Gefühl auf ansprechende, sicher wirkende Weise in seiner Kunst auszudrücken. Seine Compositionen sind sämmtlich mit großem Fleiß gearbeitet, mit ernsten und lieblichen Ideen durchwebt, welche in angenehmem Wechsel und kunstgerechter Verbindung aufgestellt sind. In denen für die Violine ist das Instrument beständig im Auge behalten, obgleich ihm manche schwierige Aufgabe gestellt ist, deren Lösung aber in den Solostücken keinem ächten Virtuosen, wie in den Quartetten und Duetten keinem gebildeten Dilettanten mißlingen wird. Seine bedeutendsten Compositionen bestehen, so weit sie bis jetzt öffentlich erschienen sind, in: 4 Concerten für die Violine mit Begleitung des Orchesters, in E-Dur, G-Moll, C-Dur und E-Moll; Fantasie und Variationen für die Violine mit Begleitung des Orchesters; 2 brillanten Streichquartetten; 3 Parthien brillanter Variationen für die Violine mit Begleitung eines Quartetts; 3 concertirenden Duetten für 2 Violinen; fröhlichen Gesängen für 2 Soprane, Tenor und Baß ohne Begleitung; 12 Arietten mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre (in 2 Heften); und 24 Liedern mit Begleitung des Pf., zum Theil auch mit Guitarre (in 4 Heften). v. Wzrd.

Mathees, 2 Brüder, Johann Wilhelm u. Carl Ludwig,

Söhne eines Stadtmusikus zu Berlin; jener, der ältere, geb. 1748, bildete sich unter Benda zu einem tüchtigen Violinisten aus, und ward Concertmeister des Prinzen Heinrich von Preußen zu Rheinsberg; dieser, der jüngere, geb. 1751, wählte die Hoboe zu seinem Hauptinstrumente, und kam 1781 als Cammermusikus in die Dienste des Markgrafen von Schwedt. Beide blieben in ihren Stellen bis zu dem Tode ihrer Herren. Damit endigte aber auch ihr eigentliches Künstlerleben. Johann Wilhelm, der ein so guter Musiker und namentlich gewandter Director war, soll eine Wirthschaft angefangen und übrigens auch mit gutem Erfolge fortgesetzt haben; Carl Ludwig aber, der eine Puder- und Stärkefabrik in Schwedt errichtete, mußte nach 10 Jahren Schulden halber heimlich die Flucht nehmen. Er griff wieder zur Hoboe und wollte durch sie sich wieder ernähren; ob es ihm aber geglückt ist und wohin er gekommen, ist bis jetzt unbekannt. Ein Paar Hoboensolo's von ihm befinden sich in Bach's „Vielerlei".

Mattheis, Vater und Sohn. Ersterer, Niclas, Componist und Virtuose auf der Violine und Guitarre, kam um 1690 nach London, wo man bis dahin die Violine kaum kannte. Durch sein geschicktes Spiel aber wurden die Engländer aufmerksam auf dieses Instrument, und zogen es von dem Augenblicke an der früher so lange geschätzten Viole vor. Seines widerwärtigen Betragens wegen fand er Anfangs nur eine geringe Bekanntschaft; doch führte sein Künstlerruf ihn endlich auch zu Hof, wo er Concert gab. Durch Unterricht auf seinem Instrumente und die Herausgabe von Präludien, Allemanden u. anderen kleinen Stücken für 2 Violinen, die er auf seine Kosten hatte recht schön in Kupfer stechen lassen, sicherte er sich ein bedeutendes Einkommen. Jene Noten waren die ersten in Kupfer gestochenen in England und wurden daher um so lieber und theurer gekauft. Doch machte ihn das auch wieder zum Schwelger, und das unordentliche Leben, das er führte, hatte bald den Tod im Gefolge. Burney lobt seine Werke wegen ihrer herrlichen Melodien. Man hat noch eine Musik auf den Cäcilientag davon, und 4 Bücher Violinstücke; ferner Lessons for the Guitar, und eine Anweisung zur Composition, zum Gesange und zum Generalbasse, wovon aber selbst in England kein Exemplar mehr vorräthig ist. Sein Sohn — Nicola, den man hie und da auch Matteis und Mathys geschrieben findet, war ebenfalls Virtuose auf der Violine und Componist für sein Instrument. Der Vater unterrichtete ihn so frühzeitig, daß man wohl von ihm sagen kann, er hat von der Wiege an Musik getrieben; 1721 erhielt er einen Ruf als erster Violinist in die Kaiserl. Capelle zu Wien. 1727 kehrte er wieder nach England zurück, und jetzt trat er hier auch als französischer Sprachlehrer auf. Shrewsbury ward sein Wohnort. Um 1737 war hier Burney sein Schüler sowohl in der Musik als in der französischen Sprache. Er starb daselbst 1749. Besonders ausgezeichnet soll er im Vortrage der Corelli'schen Sonaten gewesen seyn. Zu den ersten 12 derselben setzte er auch neue Manieren. Sonst hat man von seinen Werken Nichts mehr als eine Arie cantabile a V. solo e Vell. o B. continuo. Der Sohn dieses Nicola M. durfte auf des Vaters Geheiß nicht wieder Musiker werden, sondern studirte Medicin. 17.

Mattheson, Johann, geboren zu Hamburg am 28. Sept. 1681. Sein Vater, Johann, war Acciseinnehmer daselbst, welcher mit der Mutter Margaretha, geborne Höling, um so sorgfältiger auf die Erziehung des Sohnes bedacht waren, da ihre übrigen Söhne ganz jung starben. In der dortigen Johannisschule erhielt er guten Unterricht und fing die Musik im siebenten Jahre unter dem geschickten und treuen Joh. Nicol. Hanff an,

welcher ihn auf dem Claviere und in der Setzkunst unterrichtete; Wolbay lehrte ihn singen, worin ihn eine vortreffliche Discantstimme bald beliebt machte. Da seine Fortschritte in der Tonkunst, selbst schon in Compositionsversuchen, Allen bedeutend erschienen, ließen ihn seine Eltern, die Nichts sparten, was ihm förderlich seyn konnte, noch von Brunmüller, Prätorius und Kerner im Kontrapunkt jeder Art unterrichten. Im 9ten Jahre sang der Knabe bereits öffentlich, accompagnirte sich selbst auf dem Claviere dazu und erwarb sich so viele Freunde, daß man von ihm schon Unterricht verlangte und daß ihn Gerhard Schott auf das Theater brachte, wo es ihm so außerordentlich gefiel, daß er von seinem 9ten Jahre an bis in sein 24stes dabei blieb, in den letzten 7 bis 8 Jahren seiner theatralischen Laufbahn mit großem und allgemeinem Beifalle die Hauptrollen sang u. überhaupt in seiner selbstverfaßten Lebensbeschreibung (s. seine Ehrenpforte S. 187 rc.) die Singspiele für eine wahre musikalische Akademie erklärte, ohne welche man in den auserlesensten Theilen der Tonwissenschaft niemals etwas Rechtes würde zu Wege bringen können. Dabei wurden jedoch weder andere musikal. Instrumente, als Gambe, Violine, Flöte, Oboe vernachlässigt, noch weniger andere Künste als Tanzen, Reiten, Fechten, am wenigsten die wissenschaftliche Bildung, da ihn sein Vater zum Juristen bestimmte und die Collegien der Doctoren Schneegast und Kellner eifrig benutzte. Der Fleiß des Knaben muß groß gewesen seyn, denn neben diesen Arbeiten trieb er noch die französische, englische und italienische Sprache und setzte sich darin so fest, daß er überall zu gebrauchen war. Mattheson selbst hält es für ein großes Glück, daß er in seiner Jugend 1693 Gelegenheit erhielt, das Hofleben einigermaßen kennen zu lernen. Er hatte dem Vicekönig von Norwegen, Grafen von Güldenlöw so sehr gefallen, daß dieser ihn als Edelknabe aufnehmen und mit seinen Kindern erziehen lassen wollte. Einige Zeit lebte er auch am Hofe dieses kunstliebenden Mannes, der damals in Hamburg war; allein der Vater Johannes, dem das Hofleben in Copenhagen widerrathen wurde, hob bald darauf den Contract auf zur großen Trauer des Sohnes, dem die weiße Feder auf dem Hute, die Sammetkleidung rc. außerordentlich wohl gefielen. 1696 sang er in Kiel auf dem Theater die letzte Frauenrolle; 1697 mutirte die Stimme und er trat daselbst zum ersten Male in Männerrollen mit gleichem Beifalle auf. Kaum hatte er sein 17tes Jahr zurückgelegt, als er 1699 seine erste Oper „Plejades“ componirte, die Hauptrolle spielte und das Ganze dirigirte, wodurch er „viele Leute in eine vergnügte Verwunderung setzte.“ Seit 1697 war er erster Sänger auf dem Hamburger Theater geworden, wo der Director Joh. Siegmund Cousser die italienische Gesangmethode eingeführt hatte und zugleich der französischen Manier sehr zugethan war, was später von dem erfindungsreichen Keiser gänzlich überwunden und in ein beliebt Neues umgewandelt wurde. 1702 brachte M. in Hamburg seine zweite Oper „Porsenna“ auf die Bühne, worin durch die Vorstellung des Scävola sein Ansehn bedeutend zunahm. In demselben Jahre nahm er Theil an der Composition eines Trauerspiels, auf den Tod des Herrn Schott, unter dem Titel „Tod des großen Pan.“ Einen Akt der Oper „Victor“ setzte er gleichfalls in diesem Jahre und erhielt dadurch den Vorzug, daß er selbst die Hauptrollen sang. Das erweckte ihm so viele Neider, daß er sich nicht selten genöthigt sah, sich mit dem Degen gegen sie zu wehren, was auch bereits 1702 für ihn glorreich geschah. 1703 wurde er auf der Hamburgschen Maria-Magdalenenorgel mit Händel bekannt, ließ ihm den Vorzug im Orgelspiele, so wie Händel ihm den Vorzug im Clavierspiele zugestand.

M. führte ihn in seines Vaters Haus, wo er freien Tisch erhielt, wofür er dem jungen M. manche Kunstgriffe des Contrapunkts eröffnete, wogegen dieser dem H., der damals in der Melodie nicht stark war, im dramatischen Style manche gute Dienste leistete. In demselben Jahre wurde M. nach Lübeck berufen, wo für den vortrefflichen Organisten Dietrich Burtehude ein Substitut und Nachfolger gewählt werden sollte. M. nahm Händeln mit; Beide spielten mit großem Beifalle und hörten den großen Künstler in seiner Marienkirche mit würdiger Aufmerksamkeit, wurden sehr ausgezeichnet, reisten aber Beide wieder ab, weil eine Heirathsbedingung zum Amte vorgeschlagen wurde, in welche sich Joh. Christian Schieferdecker besser zu fügen wußte. Die Bekanntschaft mit der Gräfin Aurora von Königsmark weiß M. in seiner Lebensbeschreibung sehr hoch anzuschlagen, wie überhaupt den Umgang eines Künstlers mit vornehmen Personen des schönen Geschlechts. Da die Oper in Hamburg feierte, unternahm M. 1704 eine Reise nach Holland, von wo er England, Frankreich und Italien zu bereisen gedachte. In Harlem wurde ihm nach einigen Concerten der gut besoldete Organistendienst (1500 Gulden) angetragen, den er ausschlug. In Leiden verlor er, aufgehalten durch Unpäßlichkeit, seine Reisegefährten, und da er von seinen Eltern und Freunden, unter Anderen auch von Händel höflichst gebeten wurde, wieder heim zu kehren, besonders der Oper wegen, so begab er sich auf die Rückreise und kam bald wieder in die Nothwendigkeit, mit einem Neider sich herumzuschlagen, den er im offenen Zweikampfe verwundete. Im Sommer wurden die Opern verboten und am 20. Oct. mit seiner Oper „Cleopatra“, worin er den Antonius trefflich spielte, wieder eröffnet. Nach der Entleibung übernahm M., wie immer, wo es möglich war, das Directorium im Orchester. Händel spielte das Clavier, wollte sich nicht bequemen und verweigerte es, erzürnt auf M., weil ihm einige Zeit vorher die Hofmeisterstelle beim Großbrittanischen Gesandten Joh. v. Wich angetragen worden war, wo Händel früher Unterricht in der Musik ertheilt, diesen aber „einigermaßen“ versäumt hatte. So brach denn in dieser Oper der Groll aus, der noch durch Aufhetzer vermehrt worden war, so daß Beide auf dem Heimwege, als sie den Markt erreicht hatten, zu den Degen griffen. Glücklicher Weise traf Matthesons nicht gut von Händel parirte Klinge auf einen breiten Metallknopf des Rockes, daß die Klinge zersprang und kein sonderlicher Schaden hervorging. Ein angesehener Rathsherr und die Pächter der Oper versöhnten Beide wieder. Solche und ähnliche gefährliche Vorfälle verleideten ihm jedoch das Theater, wozu auch sein neuer Beruf als Hofmeister nicht wenig beigetragen haben mag; kurz, nachdem er in Händels „Nero“ im Febr. 1705 die Hauptperson vorgestellt hatte, nahm er vom Theaterleben rühmlichst Abschied und richtete sein Augenmerk wie er selbst sagt, auf etwas Wichtigeres, Dauerhafteres und Gültigeres. Zurückgelegt hatte er Nichts, denn ob er gleich in keiner Sache ausschweifte, so kostete ihm sein Leben doch nicht wenig, „einer löblichen Ehrbegierde wegen.“ Einen angetragenen und einträglichen Organistendienst an der St. Katharinenkirche schlug er aus, weil er sich zu etwas Anderm aufgelegt fühlte. Einem Rufe des Herzogs Anton Ulrich zur Braunschweiger Messe mit der berühmten Sängerin Conradi auf dem Theater aufzutreten, folgte er dagegen und erhielt viel Auszeichnung. Während dieser Messe componirte der nie müssige Mattheson ein französisches Operettchen „le Retour du Siècle d'or“, was die Gräfin Löwenhaupt, die Schwester der Aurora von Königsmark, gedichtet hatte. Die Aufführung desselben auf den Gütern dieses Hauses brachte ihm namhafte Belohnung und viel Ergötzlichkeit.

Aber mitten in seinem Glücke überfiel ihn noch 1705 eine kleine Verstopfung des Gehörs, aus welcher er Anfangs ein Geheimniß machte, die bald immer mehr zunahm. In seiner Stellung bei dem Herr v. Wich hatte er sich ernstlich auf die Sprache, Geschichte und Rechte Englands gelegt und so wurde er denn am 6. Januar 1706 zum wirklichen Sekretair mit etwa 400 Thlr. Einkünften ernannt, was ihn auf seinen vielen Gesandschaftsreisen wieder von einer neuen Seite bildete. 1708 gab es für ihn große Geschäfte der Hamburgschen Zwistigkeiten wegen, die Bürger und Rath wider einander führten. Dennoch gab er noch XII Sonates à II et III Flutes sans Basse heraus und richtete mit Abel aus London weltliche Concerte in Hamburg ein, übersetzte auch Einiges aus dem Englischen. 1709 erhielt er vom Hamburger Magistrat für eine Composition zu einem öffentlichen Feste die goldene Medaille (12 Ducaten schwer). Da er als Secretair noch 100 Thlr. Zulage erhielt, vermählte er sich mit einer Engländerin, Catharina Jennings, zu einer vergnügten aber kinderlosen Ehe. 1710 dichtete und setzte er zu seiner Lust die Oper „Boris", die er nie aufführen ließ. Bei allen Geschäften in diesen und dem folgenden Jahre, wo er mehrfache reiche Geschenke für gute Dienste erhielt, ruhete doch die Musik nicht ganz. Er schrieb und dirigirte seine Oper „Henrico IV. Rè di Castiglia", woraus die Arien gedruckt wurden; übersetzte auch Bischof Robinsons Predigt vor dem Parlamente im Auftrag. Die Unruhen nahmen mehr zu, als ab, dennoch fing er an mit Macht sich auf theoretische Musik zu werfen und schrieb 1713 das neu eröffnete Orchester und übersetzte Alexander Solkirks Begebenheiten, ferner „der Vernünftler" auszüglich aus Tatler's und Spectators Schriften. 1714 vertrat er die Stelle eines Nebengesandten nach v. Wich's Tode, da sein Sohn erst 18 Jahre zählte. Dabei unternahm er einen Hausbau, setzte eine große Serenade nach Joh. Ulrich Königs Versen, viele Gelegenheitsmusiken und ertheilte Unterricht in der Harmonie. Seine Sonata per il Cembalo und sein harmonisches Denkmal, Ouverturen, Präludien und Fugen enthaltend, wurden gedruckt. 1715 wurde er Musikdirector am Dom, wo er manche neue Composition aufführte. 1716 bauete er ein neues Haus zum Vermiethen und hatte sehr viele dringende Staatsgeschäfte, aber die Musik ruhete nie völlig. Er wußte die Zeit zu benutzen und arbeitete schnell. So übersetzte er 1717 in 2 Tagen 8 gedruckte Bogen. Die Musiken im Dom und vornehme Schüler wurden dabei immer besorgt; auch erschien „das beschützte Orchester", componirte „den siegenden Gideon" und „den reformirenden Johannes." 1718 schrieb er eine Passion, den Text von Brockes, dann eine Trauermusik auf Carls XII. von Schweden Tod, die man wie eine Jubelmusik für meisterlich erklärte. 1719 kam „die exemplarische Organistenprobe im Generalbaß" in 4. heraus. In demselben Jahre wurde er vom Herzog von Holstein zum Capellmeister ernannt, schrieb auch viele neue Musikstücke, unter Andern ein Oratorium „die Frucht des Geistes." Der brauchbare Virtuos erschien 1720 rc. Das forschende Orchester erschien 1721; schrieb 4 Oratorien und ertheilte manchen Unterricht. 1722 wurde das Oratorium „der Siegesfürst", ein Prolog auf Ludwig XV. von Frankreich in italien. Versen geschrieben, und übersetzte 3 italienische Opern, Zenobia, Arsaces und Nero, zu denen er auf Verlangen die Recitative und viele andere Sätze componirte. War ein Werk irgend einer Art vollendet, griff er sogleich nach einem andern. Noch in diesem Jahre fing er an, in monatlichen Heften seine Critica musica herauszugeben, die zu einem starken Quartanten herangewachsen ist. Dazu wurden manche Oratorien und andere Musik-

werke gesetzt, z. B. „das Große im Kleinen", „das Lied des Lammes", „der siegreiche David" rc. 1724 übersetzte er ein englisches Werk von mehr als 8 Alphabeten in 69 Tagen: „Bischof Burnets Geschichte seiner Zeit." Das Bauen hatte er lieb gewonnen und so spekulirte er für Vermiethungen, las ein Collegium de Melodica und besorgte eine neue mit Anmerkungen versehene Ausgabe von Niedtens Handleitung zur Variation des Generalbasses. Außer neuen Kirchenmusiken für den Dom war 1725 der zweite Band seiner Critica musica beendet worden, nicht ohne Geldgewinn; übersetzte das Leben der Königin Maria von Schottland. In so gemischter Thätigkeit, bald in Staatsdiensten, bald in Compositionen, theoretischen Schriften, Uebersetzungen, bald unterrichtend, bauend und mit häufigen Gegnern kämpfend fuhr er durch sein ganzes Leben unablässig fort. Wir werden von jetzt an nur seine musikalischen Hauptwerke nennen, als 1727 „der Ephorus Göttingensis", eine Vertheidigung der Kirchencantaten; 1728 der musikalische Patriot, eine Wochenschrift in 4., die überaus guten Absatz erlebte. Dabei führt er oft an, wie viele Arbeit ihm die Gesandtschafts-Verrichtungen mit Lesen und Antworten in geheimer Zifferschrift machten. Da seine Schwerhörigkeit bedeutend zugenommen hatte, suchte er um Entlassung von seiner Stelle am Dom als Director Chori musici an und erhielt sie mit öffentlicher Anerkennung seiner Tüchtigkeit am 15. Oct. 1728. Im nächsten Jahre, wo ihn viele Todesfälle an die Hinfälligkeit des menschlichen Lebens stark erinnerten, schrieb er seine große Generalbaßschule. Die Miscellanea Matthesoniana sind jetzt gesammelt und später gedruckt worden (60 Stück). 1730 übersetzte er aus dem Lateinischen „den gelehrten Cantorem" in 4. Die große Generalbaßschule oder zweite Auflage der Organistenprobe und die kleine Generalbaßschule wurden geschrieben; die letzte erschien erst 1735. Unterdessen war 1732 seine lat. Schrift de Eruditione musica, Schediasma epistolicum fertig geworden. Die Niedersächsischen Nachrichten wurden 3 Jahre fortgesetzt. Die Fingersprache in 12 Fugen darf nicht übergangen werden (1735). Der zweite Theil derselben erschien 1737 und zugleich der Kern melodischer Wissenschaft. 1738 machten einige fliegende Blätter mancherlei Aufsehn: „Gültige Zeugnisse über die jüngste Matthesonische Kernschrift." Mattheson selbst erklärt uns die Sache so: es habe ein junger Mensch, der bei ihm aus und ein ging, sich einige Briefe von ihm ausgebeten und diese drucken lassen. Da nun in Hamburg die Kirchenmusiken ruheten und die Opern seit 1738 darniederlagen, schrieb er seinen vollkommenen Capellmeister und ging ernstlich an die Bearbeitung seiner Ehrenpforte. M. selbst zählt uns also in seinem selbstverfaßten Lebenslaufe, beinahe 4 Druckbogen lang, 21 theoretisch-musikalische Schriften auf und schließt mit den Worten: „wie Matthesons äußerstes Bestreben jederzeit gewesen ist, der Kirche, dem Staat und der musikalischen Jugend nach Vermögen zu dienen, der Kirche nämlich mit dem klingenden Gottesdienst, dem Staate mit Kopf u. Feder, den Lehrbegierigen aber mit Hand, Mund und Druck: so wird er hierin fortfahren und wenn Gott Gnade und Gesundheit giebt, noch mehr Proben davon ablegen." Er hatte sich vorgenommen, so viele Werke drucken zu lassen, als er Lebensjahre zählen würde; es sind aber noch 5 mehr erschienen, nämlich 88, zu denen er beinahe noch 2 Mal so viele in Manuscript hinterlassen hat. Unter seinen Schriften sind dem Musiker noch zu nennen: Etwas Neues unter der Sonne, oder das unterirdische Klippenconcert in Norwegen aus glaubwürdigen Urkunden, Hamburg 1740. Die Grundlage einer Ehrenpforte 1740. Die neueste Untersuchung der Sing-

spiele, nebst beigefügter musikalischer Geschmacksprobe, 1744. Erläuterndes Selah, nebst nützlichen Anmerkungen und erbaulichen Gedanken über Lob und Liebe, 1745. Behauptung der himmlischen Musik 1747. Aristoxeni jun. phthongologia systematica d. i. Versuch einer systematischen Klanglehre, wider die irrigen Begriffe von diesem geistigen Wesen, von dessen Geschlechten, Tonarten, Dreiklängen, auch von mathematischen Musikarten, 1748. Mithridat wider den Gift einer welschen Satyre, genannt la Musica, 1749. (Diese Satyre war aus der Feder des Salvator Rosa geflossen, der als Maler, Dichter und Tonkünstler sich einen Namen gemacht hat). Bewährte Panacea, als eine Zugabe zum Mithridat wider die leidige Kacherie schwermüthiger Verächter der Tonkunst (Erste Dosis 1750. Die zweite folgte noch in demselben Jahre und die dritte im folgenden 1751). Philologisches Tresespiel, als ein kleiner Beitrag zur kritischen Geschichte der deutschen Sprache, 1752. Neuangelegte Freudenakademie, 1. Theil 1751; 2. Theil 1753. Plus ultra, ein Stückwerk von neuer und mancherlei Art; Erster, zweiter, 3ter und 4ter Vorrath 1754—1757. — Unter seinen gedruckten Musikwerken ist noch zu nennen: Odeon morale, jucundum et vitale, d. i. sittliche Gesänge, angenehme Klänge, gut zur Lebenslänge; Text und Ton von Mattheson, Hamburg 1751. — Merkwürdig ist noch: Georg Friedrich Händels Lebensbeschreibung, nebst einem Verzeichnisse seiner Ausübungswerke und deren Beurtheilung; übersetzt, auch mit einigen Anmerkungen, absonderlich über den Hamburgschen Artikel, versehen; 1761 mit Händels am besten getroffenen Bildnisse. Beitrag zu des Herrn Prof. Oelrichs historischen Nachrichten von den akademischen Würden in der Musik (In den Hamburger Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit und im 4. Bande von Marpurgs Beiträgen S. 407). Die übrigen unbedeutendern Schriften, meist in anderen Büchern mitgetheilt, so wie einige neue Auflagen, die in Literaturbüchern zu ersehen sind, übergehen wir, so wie die hinterlassenen Manuscripte, welche auf Verlangen dem Hamburgschen Gymnasio übergeben worden sind. Als immer thätiger Mann muß er als ein wahres Muster angesehen werden, wenn man auch in Erwägung zieht, daß seine immer zunehmende Harthörigkeit ihn in seinen reiferen Jahren von allen Gesellschaften zurückbrachte. Was den groben Ton angeht, der freilich in nicht wenigen seinen Schriften herrscht, so fällt er mehr seiner Zeit, als ihm zur Last. Auch reizten ihn seine vielen Gegner und Neider nicht gering. So wurde z. B. 1728 gegen ihn gedruckt: Ein paar derbe musikalisch-patriotische Ohrfeigen, dem nichts weniger als musikalischen Patrioten und nichts weniger als patriotischen Musico, salv. ven. Herrn Mattheson, welcher zum neuen Jahre eine neue Probe seiner gewohnten Calumnianten-Streiche unverschämter Weise an den Tag gelegt hat, zu Wiederherstellung seines verlornen Gehörs und Verstandes, und zu Bezeugung schuldiger Dankbarkeit, auf beiden Backen in einem zufälligen Discours wohlmeinend ertheilt von zweien brauchbaren Virtuosen Musandern und Harmonio. Erstes Gespräch. — Diese Plumpheit muß, wegen der vielen Einzelnheiten, in Hamburg selbst verfaßt worden seyn, wo er denn auch seine meisten Feinde hatte, wie es gewöhnlich ist, denn es war die Stadt, wo er lebte. Sein nützliches Wirken hat ihm dagegen Niemand genommen. Unter Anderm war er es, der nicht eher ruhete, bis die Allen lästige Solmisation zu Grabe getragen wurde. Der Michaeliskirche zu Hamburg schenkte er zum Bau einer neuen Orgel 44,000 Mark Cour. Die Orgel ist nach M's Plan von Hildebrand für 47,000 Mark 1768 vollendet worden. Aus Dankbarkeit ist an der Fronte der Orgel M's Bild mit Inschrift an-

gebracht. Er starb am 17. April 1764 im 83sten Jahre und ist in derselben Kirche begraben worden, mit Aufführung seines eigenen Trauer-Oratoriums, das nicht gut geklungen haben soll, denn der alte Mann war beinahe 40 Jahre taub gewesen, weshalb er in seiner alten Zeit stehen bleiben und mehr für die Augen, als für das Ohr componiren mußte. Ueberhaupt zeichnete er sich mehr als Sänger, Clavierspieler und theoretischer Schriftsteller aus. G. W. Fink.

Mattioli, Andrea, von seinen Zeitgenossen als ein verdienstlicher Componist geschätzt, war um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Capellmeister des Herzogs von Mantua und Mitglied der Academia dello Spirito santo zu Ferrara. Er schrieb unter Anderem die Opern: „La Palma d'amore" (1650), „il Ratto di Cefalo" (1651), „Esilio d'amore" (1651), „La Didone" (1656), „Il Perseo" (1665) und „Gli sforzi del desiderio", und dann mehrere Messen und Psalme, die zu Venedig gedruckt wurden. Jene Opern sind alle in den bemerkten Jahren zu Ferrara aufgeführt worden.

Mattioli, Cajetano, gestorben zu Bonn als Hofkammerrath und Director der Churfürstl. Kölnischen Capelle in dem ersten Decennium des laufenden Jahrhunderts, war geboren zu Venedig am 7. Aug. 1750, und im Violinspielen, worin er es später zu einer bedeutenden Fertigkeit brachte, von Morigi zu Parma unterrichtet worden. Durch Glucks Beispiel, den er kennen lernte und förmlich studirte, bildete er sich zu einem der ersten, gewandtesten Orchesteranführer seiner Zeit. Der berühmte Cannabich in München war in solcher Hinsicht gewiß ein tüchtiger Meister; allgemein aber wollte man ihn nicht über, sondern nur neben M. stellen, der auch schon früher, ehe er nach Bonn kam (1776), zu Parma, Bologna und Mantua Beweise von seiner außerordentlichen Directionsfähigkeit abgelegt hatte. Diese verschaffte ihm denn auch, mehr als seine Virtuosität auf der Violine, den Ruf nach Bonn. Wunderbar war seine Leichtigkeit in der Auffassung fremder Tondichtungen. Das Bonner Orchester gewann auch unter seiner Leitung eine ausgebreitete Berühmtheit. Daß er Etwas von Bedeutung componirt hätte, ist nicht bekannt; desto thätiger war er in der allseitigen Beförderung der Musik in seiner nächsten Umgebung, wie denn überhaupt sein Talent nur ein rein praktisches genannt werden muß. Um 1783 arbeitete er auch darauf hin, daß eine neue Orgel in der Hofcapelle zu Bonn erbaut wurde. Der Plan ward nicht ganz in der Ausdehnung, wie er ihn gefaßt hatte, ausgeführt; doch geschah sehr Vieles dort auf seinen Betrieb, und die Musikfreunde Bonns erkennen noch heute sein rastloses Streben dankend an. B.

Matucci, vielleicht der berühmteste Sänger, der je in Spanien gelebt hat, war zwar ein Italiener von Geburt (er ward gegen 1650 zu Neapel geboren), aber so frühzeitig nach Spanien gekommen, daß man ihn lange Zeit für einen wirklichen Spanier hielt, um so mehr, als er auch die längste Zeit seines Lebens am Hofe zu Madrid zubrachte und dort die schönste Blüthe seiner Kunst genießen ließ. König und Volk aber belohnten ihn auch mit reichen Gaben und Ehren dafür, und ersterer erhob ihn sogar in den Adelstand. Als alter Mann (um 1720) kehrte er wieder in sein Vaterland zurück, und sang hier noch 10 Jahre lang in Kirchen und Concerten mit bewunderungswürdiger frischer und heller, kräftiger Stimme. Das Einzige, was man an ihm vermißte, war das Grandiose und Einfache in seinem Vortrage, wodurch er früher eigentlich meist zu einem so bedeutenden Rufe gelangt war. Sein Gesang war jetzt colorirter und manierirter, wie es aber bei seinem Alter wohl nicht anders seyn konnte. 1730

beschloß er in Neapel sein öffentliches Künstlerleben, indem er zum letzten Male in der Messe auftrat. Die Paar Jahre, die seinem Leben noch übrig waren, brachte er nun daselbst in Ruhe zu. In welches Jahr übrigens sein Tod fällt, hat sich bis jetzt nicht ermitteln lassen.

Mätzel oder Mätzl; beides falsch; er heißt Mälzel (s. d.).

Mauch, s. Mauke.

Maucourt, Louis Charles, geboren zu Braunschweig 1760, stammt von den Refugies, das sind französische Flüchtlinge, die aus ihrem Vaterlande verjagt wurden, weil sie nach der Aufhebung (1685) des Religionsedikts von Nantes von 1598, der reformirten Lehre treu, zu dem Katholicismus nicht übertreten wollten. Sein Vater war Maler und hatte in Braunschweig seinen Wohnsitz genommen. Deshalb ist denn auch die an anderen Orten gegebene Nachricht falsch, daß er in Frankreich geboren u. von seinem Vater gebildet worden sey. Dieser hatte nicht die mindeste Kenntniß von Musik. Da der Sohn aber viel Talent und Lust dazu zeigte, ließ er ihn auch derselben sich ganz widmen. Violine war sein Lieblings- und daher später auch sein Hauptinstrument. Sein Lehrer darauf war Posch. Zum Componisten bildete er sich mehr durch sich selbst und durch das Studium guter theoretischer Werke. Um 1780 schon gehörte er zu den ausgezeichnetsten Violinvirtuosen Deutschlands, auch den beliebteren Componisten für sein Instrument. Besonders bewundert ward seine hinreißende, reiche, unerschöpfliche Fantasie. Er gab mehrere treffliche Violintrios und Duos heraus, und machte dann einige Reisen durch Deutschland. Nach seiner Rückkehr ward er als Hofmusikus zu Braunschweig angestellt; und später schwang er sich bis zum Herzogl. Concertmeister auf. Als solcher schrieb er mehrere Concerte für Violine, Sonaten, Solos und andere größere u. kleinere Violinsachen, von denen Andre in Offenbach die meisten druckte, und die Liebhabern gewiß immer eine angenehme, willkommene Gabe gewesen seyn werden; nie aber Etwas für andere Soloinstrumente, namentlich für Clavier, so viel dergl. auch ihm von einigen Seiten her zugeschrieben oder untergeschoben werden mag. 1806, nach der Zerstörung des Braunschweigischen Hofes, ward er in Ruhestand versetzt. Von der wenigen Pension, die er erhielt, konnte er nicht leben, und so trat er, gewissermaßen aus Noth, da sich auch der gesuchten Schüler in der damals so unruhigen Zeit keine fanden, als Violinist, jedoch mit Beibehaltung des Titels eines pensionirten Herzogl. Braunschweigischen Concertmeisters, in die Königl. westphälische Capelle zu Cassel. Daß diese nicht gar lange existirte ist bekannt, und so war, mit Hieronymus Napoleons Abgange von Cassel, der freundlich biedere M. wieder ohne Brod. Er ging nach Braunschweig zurück; erhielt auch seine Pension wieder, aber war zu fernerer Dienstleistung in der später neu errichteten Capelle, Alters halber, unfähig; und so beschäftigte er sich von der Zeit an nur mit Unterrichtgeben und Composition. Das Hauptsächlichste, was in der Zeit von ihm erschien, sind ein brillantes Streichquartett und ein dergl. Trio für Violine, Alt und Violoncell, welche beide Andre in Offenbach druckte (1812 oder 1813). Wie seine früheren Werke sind sie Zeugen seines fein gebildeten Geschmacks, und geben dem Violinspieler eben so viele Gelegenheit, mit seinem Talente zu glänzen, als dem Dilettanten Stoff zu angenehmer Unterhaltung. Wann M. starb, können wir nicht mit Gewißheit angeben; nach der Behauptung Einiger lebte er zu Braunschweig noch bis in die vergangenen 20er Jahre.

Mauduit, Jaques, ein berühmter alter Pariser Lautenvirtuos,

stand in Diensten des Königs Heinrich IV. von Frankreich. Durch Mersenne ward sein Andenken dadurch zu erhalten und zu ehren gesucht, daß derselbe im 7ten Buche der „Seconde Partie de l'Harmonie universelle“ sein Bildniß mit einer Lobrede auf ihn abdrucken ließ.

Maugars, einer der bewundertsten Violoncellvirtuosen des 17ten Jahrhunderts, war Prediger zu St. Pierre de Nac und Königl. Dolmetscher der englischen Sprache zu Paris, und zugleich musikal. Schriftsteller. 1672 erschien unter Anderem von ihm: „Discours sur la Musique d'Italie“, in den Traites divers. etc. von Saint-Ussans. Sein Violoncellspiel war so weit rühmlichst bekannt, daß ihn einmal der König von Spanien nach Madrid einladen ließ, um ihm Etwas vorzuspielen, und noch manche andere regierende Fürsten Europas, die dem seltenen Manne Reise und Mühe bezahlen konnten, folgten dem Beispiele jenes kunstliebenden Monarchen. Daß er für sich Kunstreisen unternommen hätte, duldete sein Stand nicht, dem er mit ganzer Seele ergeben war.

Mauke, Christian, hieß nicht Mauch, wie ihn Gerber u. Andere nennen, war ein tüchtiger Clarinett- und Violoncellspieler und Cammermusikus des Prinzen Ferdinand von Preußen zu Berlin, wo er am 28. Nov. 1785, kaum erst 33 Jahre alt, starb. Er hat auch manches gute Stück für sein Instrument geschrieben; doch ist unsers Wissens keins davon gedruckt worden. Nicht minder hatte er als Lehrer im Violoncellspiele einst einen glänzenden Namen in Berlin.

Maul, s. Aufschnitt.

Maultrommel, gemeinhin Brummeisen, lat. Crembalum genannt, ein früher sehr gering geachtetes, in neuerer Zeit aber durch die erstaunenswürdige Kunstfertigkeit einiger Virtuosen darauf, wie eines Koch, Deichmüller, Heinr. Scheibler, Kunert u. A., gleichsam zu Ehren und zu großen Ehren gekommenes, im Aeußern sehr einfaches Instrument, das einer genaueren Betrachtung werth ist. Ursprünglich besteht es aus 2 kleinen, neben einander liegenden, an einem Ende im Bogen mit einander verbundenen Eisen, zwischen welchen eine gleiche dünne, leicht schwingende stählerne Zunge, mit einem Hacken vorn, liegt. Um es zu spielen, werden jene kleinen Eisen zwischen die Zähne genommen, so daß die stählerne Feder ganz frei vibriren kann; dann schlägt man, um dieses zu bewirken, während man mit der linken Hand die Eisen hält, mit dem Zeigefinger der rechten Hand gegen den Hacken, und haucht schwach gegen die nun vibrirende und dadurch erklingende Zunge oder zieht ebenso Luft ein. In einem Luftstrome muß sich die Zunge bewegen, sonst fehlt der eigentliche Ton; deshalb hängt denn auch die Verschiedenheit dieses zunächst von der verschiedenen Modification jenes ab. Besonders im ital. Tyrol, und namentlich in dem Oertchen Riva, werden unendlich viele solcher Maultrommeln gemacht, und über halb Europa versandt. Mit Koch war Scheibler in Crefeld einer der Ersten, die die hohe akustische und harmonische Bedeutung des unscheinbaren Instruments einsahen und es daher zu heben suchten. Er fügte mehrere (6 bis 10) Maultrommeln, jede mit einem anderen Grundtone, zusammen, und nannte nun das Instrument, auf dem er eine wunderbare Musik hervorbrachte, eine Musik von wahrhaft magischer Wirkung auf die mehrere Hundert von Zuhörern, die er um sich sammelte, Aura, und Dr. Grosheim gab ihm, nach Jean Paul's Vorgange, den Namen Mundharmonika. Uebrigens hat die Ausbildung des Instruments nicht erst in diesem Jahrhunderte, sondern schon in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts

angefangen. In der Leipz. musikal. Ztg. 1816 Nr. 30 theilte Scheibler eine Abbildung seiner combinirten Maultrommel (Aura) nebst beigefügten Musikstücken für dieselbe und einer Erklärung mit. Gehen wir denn auch hier auf diese noch etwas näher ein. — Jede Maultrommel, oder vielmehr jede Zunge einer solchen, hat einen Grundton, dessen Höhe oder Tiefe von ihrer eigenen Beschaffenheit, ihrer Länge, Dicke, Steife rc. abhängt, denn sie, die Zunge, ist der tongebende Körper des Instruments. Bemerkenswerth ist dabei aber, daß dieser in der Mundhöhle wiederhallende Ton in derselben dergestalt modificirt wird, daß er zuweilen um einen Ton tiefer wird als der Ton der Zunge an sich seyn würde. Indeß tönt doch dieser Grundton zunächst, wenn man das Instrument an den Mund setzt und nach gewöhnlicher Weise anschlägt. Dann kann man aber auch noch mehrere andere höhere Töne mitklingen oder eigentlich nur mithören lassen, da sie nicht sowohl vom Instrumente selbst als vielmehr eigentlich in der Mundhöhle erzeugt werden. Das Erzeugen dieser Nebentöne beruht, allem Anscheine nach, auf dem bekannten Naturgesetze der sog. mitklingenden oder Aliquottöne (s. d.). Aus diesem Naturgesetze wird es klar, daß, wenn man beim Anschlagen z. B. der C=Maultrommel der Mundhöhle eine solche Stellung giebt, daß die in ihr enthaltene Luftmasse, als selbst klingender Körper betrachtet, z. B. den Ton g angeben würde, die von der Stahlzunge ausgehenden C=Schwingungen die Luft in der Mundhölung zu den dieser letzteren eigenthümlichen G=Schwingungen anregen; und es wird eben dadurch auch erklärlich, warum zur C=Maultrommel gerade die Töne c g c e g rc. zur G=M. die Töne g d g h d rc., kurz also die Intervalle des Dur=Dreiklangs am leichtesten und vernehmlichsten mitklingen. Auch die kleine Septime läßt sich noch ziemlich gut auf eben solche Weise erzeugen, nur aber, wie aus der musikal. Rationalrechnung bekannt ist, etwas zu tief. Daraus ergiebt sich nun auch ganz von selbst der eigentliche Schlüssel zu dem Tonspiele der M.. Setzt man 2 verschiedene Maultrommeln zugleich an den Mund, so können dieselben demnach denn auch schon eine ziemlich vollständige Tonreihe liefern, und man kann schon ganz artige zusammenhängende Melodien spielen, wobei der Grundton jedoch immer mitklingt. 3 M. liefern dann eine noch vollständigere, und 4 rc. noch größere Tonreihe; und um so mehr als man außer den bisher erwähnten Nebentönen, auch noch andere, wenn gleich nur weit unvollkommener und unklarer, hervorbringen oder, besser gesagt, nur andeuten und gleichsam fingiren kann. Man kann z. B. auf ähnliche Art, wie man beim Pfeifen einen Triller durch abwechselndes Vor= und Zurückziehen der Zungenspitze bewirkt, auch z. B. auf der C=M. den Ton g trillern, und also abwechselnd a hören lassen, und auf ähnliche Weise lassen sich, durch solches Zungen= und Lippenspiel und das dadurch bewirkte Verengern und Erweitern der Mundhöhle, auch noch andere Töne hervorbringen oder fingiren, z. B. auf der C=M. leichte Passagen wie folgende:



So dann, durch das Zusammenwirken der vorstehend bemerkten Hülfsmittel, das Ansetzen zweier M. an beiden Seiten des Mundes und ihren abwechselnden Gebrauch, das jeweilige Vertauschen der einen oder andern mit einer neuen, und endlich den vorübergehenden Gebrauch der auch nur un=

vollkommen mitklingenden Töne, — durch alles dies ist dann der Mundharmonikaspieler in den Stand gesetzt, solche Musiken hervorzubringen, wie wir sie von genannten Meistern bewunderungsvoll gehört haben. Vieles beruht dabei auf dem geschickten und gehörig schnellen Einsetzen einer Maultrommel an die Stelle der andern. Manche, namentlich die mehrgenannten Koch und Scheibler, haben zu dem Zwecke mehrere Maultrommeln verschiedener Stimmung strahlenförmig um einen Stiel befestigt, um durch eine leichte Drehung des Stiels die eine Maultrommel leicht und schnell an die Stelle der andern zum Munde bringen zu können. Andere, und namentlich Kuhnert, finden es bequemer, die verschiedenen Maultrommeln einzeln vor sich hinzulegen und während des Spiels eine nach der andern aufzugreifen und zu benützen. Daß bei allen diesen Hülfsmitteln das Instrument immer noch beträchtlichen Beschränkungen unterliegt, ist freilich nicht zu leugnen. Eine erste ziemlich unangenehme Beschränktheit besteht darin, daß es unthunlich ist, auf leidliche Weise aus einer Molltonart zu spielen. Es ist z. B. nicht möglich auf der A-M. den Ton c zu erzeugen. Dann ist das erwähnte, unvermeidliche, unaufhörliche Mitklingen des Grundtones, welchem zu Folge der Spieler, er mag wollen oder nicht, eigentlich immer 2stimmig spielt, sehr unangenehm. Endlich ist dahin auch die geringe Stärke eines Tones zu rechnen. Doch ist diese Schwäche bei Weitem nicht so arg als Viele glauben. Dagegen aber: was an Stärke ꝛc. abgeht, ersetzt reichlich der ganz eigenthümliche Zauber des Tones, der bald an das Gepräge der Glasharmonika, bald an zarte Glockentöne der tieferen Octave der Flöte, bald an das Chalumeau der Clarinette, an die Gambviole, und zuweilen vorzüglich lebhaft an das Quintatön-Register der Orgel erinnert. Begeisterte Dichter, wie Jean Paul, Schubart, Haug u. A. schwelgten schon vielfach in den Klängen der Aura. So sang der Letztgenannte z. B. so wahr u. schön, als er das Instrument gehört hatte:

Natur, Beleberin des All!
Dank für die Wunderscene!
Du schaffst aus roherem Metall
Für uns das höh're Schöne.
Dank, unerschöpfliche Natur!
Ein schlichtes Eisen sah ich nur,
Und hörte Zaubertöne!

Merkwürdig ist, daß kein anderes Metall, als eben Stahl zu diesem Instrumente taugt. Koch z. B. ließ sich aus Gold und Silber Maultrommeln machen, kehrte aber aus guten Gründen wieder zum Eisen zurück. Zu interessanten akustischen Untersuchungen mancherlei Art hat die neue Behandlung des Instruments Veranlassung gegeben, und Resultate zu Wege gebracht, nach welchen man früher vergebens trachtete, und manchen Irrthum, namentlich über die Natur der Aliquottöne und der Zungenwerke in den Orgeln, die der M. so nah verwandt sind, berichtigt. SW.

Maultrommelclaviere, werden von Einigen auch das Aeolodion, Melodicon, die sog. Stahlharmonica mit Tasten und deren ähnliche Instrumente genannt, weil sie im Grunde nichts Anderes seyen als eine Maultrommel von verschiedenen Tönen, die nur durch einen künstlichen Wind und der einzelne Ton durch Niederdruck einer Taste zum Klingen gebracht werde. Doch ist der Name, soll er generell seyn, nicht wohl ganz passend.

Maupin, Mademoiselle, eigentlich Madame, doch ist sie in der Kunstwelt hauptsächlich als **Mademoiselle M.** bekannt gewesen und geblieben, war die Tochter eines Herrn d'Aubigny, Secretär bei dem Gra-

fen von Armugnac, und 1673 zu Paris geboren. In Lully's Schule bildete sie sich zu einer ausgezeichneten Sängerin. Sie ward berühmt über ganz Europa. Doch mag zu diesem Rufe auch ihr völlig unweiblicher Character und ihr abentheuerliches Leben viel beigetragen haben. Keine Amazone hätte sich der Thaten zu schämen gehabt, die sie vollbrachte. In der Oper „Admus" erschien sie 1695 zum ersten Male als Pallas auf dem Theater zu Paris. Unendlicher Beifall ward ihr zu Theil, der später noch zunahm, wenn sie in Lully's Opern Männerrollen spielte. Ein junger kräftiger Fechtmeister, Maupin de St. Germain en Laye, verliebte sich in sie, heirathete sie und ertheilte ihr nebenbei, auf ihr Verlangen, Unterricht in seiner Kunst. Bald ward sie Meister über ihn, und ihr heldenmäßiges Aussehn, ihre Riesenkraft, dazu ihre seltene Kühnheit machten sie zu einer allgemein gefürchteten Fechterin. Doch trugen alle diese Eigenschaften dazu bei, ihre Erscheinung auf der Bühne, namentlich in Männerrollen, glänzender noch zu machen. Alles strömte herzu, um sie nur einmal zu sehen und zu hören. Doch folgten, bei ihrem hitzigen Wesen, auch Händel auf Händel, aus denen sie immer als Sieger hervorging. Eines Abends erstach sie im Zweikampfe 3 männliche Gegner kurz nach einander. Ein junges Mädchen, das gegen seinen Willen ins Kloster gethan worden war, entführte sie mit bewunderungswürdiger Entschlossenheit. Darauf verließ sie ihr Mann, der selbst nicht mehr sicher war vor ihrer gewandten Degenspitze u. daher sich auch nicht länger in Paris aufhalten zu dürfen glaubte; sie lebte und reiste wieder allein unter dem Namen Mademoiselle Maupin, und als Heldin und Künstlerin sich immer mehr Triumphe bereitend. Sonderbar nährte sie auf die Nonnenklöster einen unbezwinglichen Haß, und die Geschichte erzählt noch von manchem Auftritte, wie wir ihn oben mittheilten, daß sie Klosterdamen entführte und der Welt zurückgab, meist sie auch mit dem Nöthigen zu ihrem Leben unterstützend. Auf einmal indeß ward sie des Lebens müde. Die Natur behauptete mit gewaltiger Kraft ihre Rechte. Urplötzlich verändert erschien sie. Sie verließ das Theater (1705), selbst jedes andere öffentliche Leben, rief ihren Mann mit den zärtlichsten Zusicherungen nach Paris zurück, ward im wahren Sinne des Worts eine Betschwester, und starb als solche auch, und schon nach kaum 2 Jahren, 1707.

Maure, Mademoiselle Catharine Nicole le, eine um 1730 an dem Pariser Operntheater blühende Sängerin, an der man einen ergreifenden Ausdruck, besonders im Pathetischen, und eine wunderherrliche Stimme gleich sehr rühmte. Doch war sie, nach Marpurgs Versicherung, der sie kennen gelernt hatte, nicht im Stande, auch nur das kleinste Gesangstück für sich zu erlernen. Alles mußte ihr so lange vorgespielt oder vorgesungen werden, bis sie es konnte; dann aber war ihr Vortrag unübertrefflich. Uebrigens besaß sie eine sehr leichte Auffassungsgabe und ein seltenes Gedächtniß, was das Geschäft des Vorspielens sehr erleichterte. Noch 1771 lebte sie zu Paris und sang auch bisweilen noch in Privatzirkeln mit vielem Beifalle. Das Theater aber hatte sie damals schon längst verlassen.

Mauren (Musik der) oder Maurische Musik. Ursprünglich ist das Wort Mauren der Gesammtname der nomadischen Bewohner von Mauritanien, einer Landschaft im Nord-Westen von Afrika. Jetzt bildet das Volk Mauren die Mehrzahl der Einwohner von Nordafrika. Es ist entstanden aus einer Mischung der Berber und Araber, die meist auf dem Lande leben. Doch wohnen in den Reichen Fez, Marocko und Algier auch viele Mauren in den Städten. Sie sind See- und Handelsleute, und strenge Muhamedaner. Von wissenschaftlicher Bildung ist bei ihnen

gar nicht die Rede. Auch die Kriege mit den Römern und später mit den Spaniern haben nicht eine Spur davon unter sie gebracht, obschon viele Mauren lange in Spanien lebten, wo sie Moriskos hießen, und nachher wieder nach Afrika zurückkehrten. Künste aber sind ihnen nicht fremd, und besonders wird die Musik von ihnen sehr geschätzt, in einem so kläglichen Zustande sie sich auch dort befindet. Wir wissen, daß bei den Arabern früher, wo Mahomed nur einen Theil des Christenthums in seine Religion verflochten hatte, und womit die Califen Poesie und Musik verbanden, diese letztere sich bedeutend verbessert hatte, wie einige Original-Manuscripte auf der Pariser Bibliothek beweisen; allein daß später auch fast kein arabischer Gelehrter mehr nur die Kunst des Gesanges noch verstand. So sehr war Alles, was nur Musik heißt, wieder bei ihnen gesunken. Die heidnischen (nicht die jetzigen) Türken, die alten Verächter der Musik, wie aller schönen Künste, verscheuchten die Musen wieder, und so ist es gekommen, daß die heutigen eigentlichen Araber eine schlechtere Musik besitzen als ihre Vorfahren. Bei den sog. freien Arabern aber, die aus Aegypten auswanderten, und woraus die Mauren bestehen, ist das nicht der Fall. Sie haben trotz alles Mangels an sonstiger Bildung, so sehr dies auch zu bewundern ist, ihre alte bessere Musik be- und erhalten. Wie schon gesagt, ist diese immer noch dürftig genug und europäischen Ohren fast unerträglich; allein wir treffen doch bei ihnen wenigstens alle 3 Gattungen von Instrumenten: Schlag-, Saiten- und Blasinstrumente, so ärmlich sie sind, womit sie ihre Gesänge und Tänze begleiten, bei Schmausereien und Festlichkeiten sich ergötzen, und sind so dafür eingenommen, daß der gebildetere Europäer mancher Gegenden und Länder in dieser Hinsicht, was die Achtung vor der Kunst betrifft, ihnen noch nachsteht. In einer englischen Reisebeschreibung nach Marocko, die Dr. Friedenberg 1828 ins Deutsche übersetzte, lesen wir über unsern Gegenstand im Wesentlichen Folgendes, was vielleicht die beste Charakteristik ist, die bis jetzt davon noch zu uns kam: „In der Gesellschaft, welche uns zu Ehren versammelt worden war, heißt es dort zunächst wörtlich, befanden sich auch 2 Musikmeister, ein alter und ein junger Mann, welche für die geschicktesten im Reiche galten. Der Alte spielte Guitarre (Zither) mit einem Federkiele; der Jüngere eine Art Geige mit 2 Saiten, deren Bogen mit Perlmutter in Ebenholz wunderschön verziert war. Sie fingen sogleich in einem hohen Tone mit einem Gesange an, der sich blos in 3 Noten auf und ab bewegte. Die Instrumente spielten dieselben Noten, welche die Stimme sang, und das Ganze ging so weinerlich und melancholisch, daß ich Viel darum gegeben hätte, wenn ich hätte wieder gehen können. Das schickte sich aber nicht und wir stellten uns vergnügt. Da sie das sahen, zerarbeiteten sie sich in eine Art von Tollheit, sangen und spielten das Nämliche wohl eine halbe Stunde lang, schlossen dabei die Augen, warfen den Kopf von einer Schulter zur andern und erschienen in völliger Extase. Von geschriebener Musik haben sie keine Idee; sie lernen Alles nach dem Gehöre. Der Inhalt ihrer Gesänge ist meist Krieg und Liebe." Bei einer andern Gelegenheit sang der Engländer sein „God save the king" dem Geiger langsam vor, um zu erfahren, ob der Maurische Spielmann seinen Nationalgesang würde begleiten können. Und es ging bei der Wiederholung des Gesanges recht gut. Auf einer jüdischen Hochzeit vertraten ein alter Mann und eine alte Frau die Stelle der Musikanten. Sie trugen irdene Töpfe mit Schafleder überzogen, deren einer größer war als der andere. Man forderte einen Tanz, der von einer

sehr schönen *) Jüdin verschämt und nur aus Gehorsam gegen ihre Eltern in einer Art wallender Bewegung des ganzen Körpers ausgeführt wurde. Die Sänger quiekten heftig schreiend und eintönig in Einem fort und schlugen dabei mit möglichster Gewalt ihre Trommeln.“ So weit der englische Berichterstatter. In Allem ist er der Wahrheit treu geblieben, nur darin müssen wir ihm widersprechen, daß die Mauren keine Notenschrift hätten. Allerdings haben sie diese und zwar noch die antike; aber die Wenigsten unter ihnen kennen und verstehen sie selbst, oder meinte der englische Reisende, daß sie von unserer Notenschrift keine Idee haben. Alsdann hat er Recht. Die Striche über den Worten (ihre ganze Musik ist fast Nichts als Gesang) bedeuten: Grundton, langsames oder geschwindes Steigen und Fallen der Stimme, in Sprüngen oder Leitern, Schlußzeichen rc., wie eben die Striche geformt sind. Die Tonstufen selbst bezeichnen die Mauren mit sieben Farben: A — grasgrün (Farbe des neuen Jahrs), H oder B — rosenroth, C — blau, D — violett, E — orangengelb, F — braun, G — himmelblau. Ihre Scala ist also der unsrigen ziemlich ähnlich, doch folgen die Farben, wodurch sie dieselben bezeichnen, nicht ganz in natürlicher Ordnung und Abstufung auf einander. Eben so aber steigen und sinken auch ihre Melodien nicht in bestimmten Stufen. Ihre Kunst besteht stets in chromatischen Uebergängen, und daher jenes Weinerliche und Melancholische in dem Gesange, das den Europäer davon laufen machen möchte. — Ob die jetzige französische Colonisation in Afrika mehr Bildung unter die Mauren bringen und somit auch auf ihre Musik einen vortheilhaften Einfluß ausüben wird, müssen wir ruhig abwarten. Im Voraus wagen wir zu behaupten, daß sicher Viele sich mehr davon versprechen, als in Erfüllung gehen wird. K.

Maurer, Franz Anton, geb. 1776, ein trefflicher Baßsänger, der als Künstler wie als Mensch die höchste Achtung verdiente. Er hatte in seiner Jugend das Glück, in das Haus des Baron von Swieten zu Wien, eines außerordentlichen Kunstfreundes, aufgenommen zu werden, und hier erhielt er sowohl in den Wissenschaften als in den Künsten eine sehr gute Erziehung. Da er besonders Talent zur Musik zeigte, ließ ihn der Baron vornehmlich auch in dieser, im Gesange und in der Composition unterrichten. Kaum 15 Jahre alt trat er schon mit einigen Compositionsversuchen hervor, und sie wurden von Kennern mit vielem Beifalle aufgenommen. Es waren einige Gesänge. Ueberhaupt zog ihn die Vocalmusik weit mehr an als die Instrumentalmusik, und im Besitz einer herrlichen tiefen Baßstimme beredete man ihn daher allgemein, die theatralische Laufbahn zu wählen. So betrat er am 9. October 1796 als Sarastro in Mozarts „Zauberflöte“ zum ersten Male, unter Schikaneders Direction, das Theater zu Wien. Das überaus zahlreich versammelte Publicum, das schon viel von seiner wunderbaren Stimme und seinen großen musikal. Talenten gehört hatte, empfing und entließ ihn mit dem donnerndsten Applaus. Seine Tiefe war so außerordentlich, daß er oft bis zum Contra A hinabstieg. An Höhe dagegen fehlte es ihm. Seine Manier beim Vortrag war wieder ausgezeichnet. Nicht unerwähnt können wir lassen, daß er gegen den Willen seines hohen und großmüthigen Pflegers das Theater betreten hatte. Dieser wollte nur einen tüchtigen Componisten aus ihm gebildet haben. Daraus entspannen sich nun manche Unannehmlichkeiten für ihn, die Ursache wurden,

*) Schön heißt bei den Mauren immer so viel als feist. Die Frauen mästen sich daher ordentlich, um recht stark (schön) zu werden. d. Red.

daß er Wien bald verließ, und nach Frankfurt am Main ging. Hier war er bis Ende des Jahres 1800 am damaligen Nationaltheater engagirt. Dann erhielt er einen Ruf nach München, wo er mit gleicher Achtung und Bewunderung wie in Wien aufgenommen und bewundert ward. Doch auch München sollte den ihm in kurzer Zeit so werth gewordenen und wirklich sehr verehrungswürdigen Künstler nicht lange besitzen. Im März 1803 befiel ihn ein hitziges Fiber, und diesem unterlag sein nervenschwacher Körper schon am 19. April des Jahrs. Componirt hatte er neben seinen dramatischen Geschäften fortwährend, immer aber nur Vocalsachen, z. B. die Operette „das Haus ist zu verkaufen", wozu er auch selbst den Text nach dem Französischen bearbeitet hatte; das dramatische Gemälde „Teniers" (mit Tanz); die Romanze „der Ritter und sein Liebchen", die Arie mit Orchesterbegleitung „O che manina si tenera" (für Baß); „Elisa's Abschied" und dergl. m. Seine Gesänge für Baß sind in diesem Augenblicke noch Lieblingsstücke unserer Dilettanten und Concertsänger, und mit Recht, da es wenige Gesänge der Art giebt, die so wahrhaft cantable gehalten sind, und deren Melodien so innig sich dem Texte anschließen, als die seinigen.

Maurer, Ludwig Wilhelm, geb. am 8. Februar 1789 zu Potsdam, ist einer der ausgezeichnetsten jetzt lebenden deutschen Violinspieler und Componisten für sein Instrument, und ein Schüler des bekannten Concertmeisters Haak, der so lange die Capelle Friedrichs des Großen leitete. Zum ersten Male trat er 1802 zu Berlin öffentlich auf, in einem Concerte der Mara. Der enorme Beifall, den der 13jährige Knabe erhielt, war entscheidend für sein ganzes Leben, da von dem Zeitpunkte an nämlich allen seinen Unternehmungen und Leistungen immer das Glück auf dem Fuße nachfolgte. Zunächst ward er als Cammermusikus in Berlin angestellt, was ihm die beste Gelegenheit gab, sich musikalisch weiter auszubilden. Als sich 1806 der politischen Verhältnisse wegen die Berliner Cammercapelle auflöste und manche ihrer Mitglieder brodlos wurden, fand er in Königsberg freundliche Aufnahme und ward durch Empfehlungen der Königin Louise in den Stand gesetzt, eine schon von vorn herein den besten Erfolg versprechende Reise nach Petersburg unternehmen zu können. Unterwegs in Riga machte er die Bekanntschaft Baillot's und bald darauf auch die des durchreisenden Rode. Beide Männer gewannen den entschiedensten Einfluß auf M's künstlerische Ausbildung, besonders Rode, mit dem er nach Mitau ging, wo derselbe ihn bei der in Rußland so sehr berühmten Violinvirtuosin Berner einführte, bei welcher einst auch die Gebrüder Bohrer so gastfreundliche Aufnahme fanden. 6 ganze Monate brachte er im besten Wohlleben in dem Hause des Vaters dieser ausgezeichneten Dilettantin zu, und dieser Zeitraum, in welchem der junge Künstler Gelegenheit hatte, den trefflichen Unterricht Rode's mit Muße zu benutzen, ward wahrlich sehr förderlich für seine noch fernere Ausbildung. Endlich trat er, auf das Vortheilhafteste nun auch noch von Anderen wie indeß auch durch seine eigenen Leistungen empfohlen, seine Weiterreise nach Petersburg an. Hier wie in Moskau und noch anderen großen Städten, wo er sich öffentlich hören ließ, ärndtete er den entschiedensten Beifall, und große pecuniäre Vortheile. Darauf verschaffte ihm Baillot die Stelle eines Musikdirector bei dem sehr reichen und kunstliebenden Cammerherrn von Wsewologski in Moskau, der ein vortreffliches Orchester in seinem Hause unterhielt. Bis 1817 verwaltete er das Amt, und es zeugt von einer großen Beliebtheit seinerseits, daß ihn während der französischen Invasion sein Herr nicht, wie doch viele andere Mitglieder des Orchesters, entließ, sondern mit auf seine Güter nach Perm

an der sibirischen Gränze nahm. Von hier aus kehrte er jedoch 1818 in sein Vaterland zurück und machte eine bedeutende Kunstreise durch dasselbe, die sich zuletzt bis nach Paris ausdehnte. Ueberall spielte er mit allgemein großem Beifalle. Nachgehends machte er auch wieder mehrere große Reisen zurück nach Rußland, die stets sehr einträglich an Ruhm und äußerm Lohn waren. Endlich nahm er die Stelle eines Concertmeisters in Hannover an, wo er mehrere Jahre, kürzere Reiseunternehmungen abgerechnet, in Ruhe lebte, bis ihn im Herbst 1832 der oben schon genannte Cammerherr von Wsewologski abermals nach Petersburg berief, wohin derselbe nun sein Haus verlegt hatte, um aufs Neue seiner Capelle als Director vorzustehen. Und dort lebt M., unsers Wissens, denn auch in diesem Augenblicke (1837) noch wohl und gesund, und thätig für die Kunst sowohl im großen als im kleineren Kreise. Als Virtuose zeichnet er sich vornehmlich durch einen schönen, ungemein reichen und biegsamen Ton, so wie durch besonders reizenden Vortrag melodieuser Sätze und solcher Passagen aus, die mehr Anmuth als Kraft erfordern; indessen besitzt er auch eine sehr elegante Fertigkeit, und man kann ihn im Ganzen immer unter die tüchtigsten Bravourspieler zählen. Als Componist hat er für die Violine eine große Anzahl von Concerten und Concertstücken, Variationen, Potpourri's u. dergl. geschrieben; nächst Spohrs Arbeiten sind die seinigen, unter den deutschen wenigstens, die ausgezeichnetsten für dies Instrument. Besonders beliebt und berühmt ist eine Concertante für 4 Violinen, ein ganz eigenthümliches Stück. Zum ersten Male trug er es selbst mit Spohr, Müller und Wiele vor, und es erhielt unendlichen Beifall; aber auch nur von solchen 4 Meistern kann und muß es vorgetragen werden, wenn es seine ganze Wirkung hervorbringen soll. Es ist sehr schwer auszuführen. In anderer Art möchte sein op. 14 (3 Airs russes variés pour le V. mit kleinem Orchester) wohl das vorzüglichste unter allen seinen Werken seyn, denn es theilt die Vorzüge mit allen übrigen und nimmt weniger Antheil an den Mängeln dieser. Maurer scheint nämlich — seine hohe Bedeutung in der Künstlerwelt nöthigt uns zu dieser ausführlichen und aufrichtigen Charakteristik — ihm scheint die Gabe wahrhaft eigenthümlicher Erfindung, wenn auch nicht versagt zu seyn, doch sparsam und nur so zu fließen, daß dadurch nicht neue Gedanken oder neue Formen, sondern nur zuweilen eine eigene Einkleidung derselben (Figurirung, Instrumentirung ꝛc.) ans Licht tritt; dagegen ist er alles dessen, was das praktische Musiktalent, was gereifte Erfahrung und Routine, was vollkommene Kenntniß des Instruments und seiner zweckmäßigen Behandlungsart, mit einem Worte was Virtuosität auch für die Composition darzubieten pflegt, in nicht gewöhnlichem Grade mächtig. Jenen Mangel ersetzen nun hier in dem op. 14 die sehr artigen, noch nicht abgebrauchten Volksmelodien, und die letzten Vorzüge findet man in einem solchen Grade geltend gemacht wie kaum in einem andern Werke M's. Uebrigens hat er auch einige sehr achtungswerthe Orchesterstücke und eine Oper „Aloise" geschrieben, die viel Gutes enthält, doch nie sonderliches Glück machte, und zwar aus eben dem Grunde, den wir oben bei Betracht seines op. 14 geltend machten. Er ist nun einmal nicht dazu gemacht, für Theater und Orchester zu schreiben: die Violine ist sein Element. 2 Söhne, die ihm seine Frau in Hannover gebar, erzieht er ebenfalls zu Künstlern und zunächst zu Virtuosen. Der ältere, jetzt (1837) 16 Jahre alt, hat die Violine, der jüngere das Violoncell, zu seinem Hauptinstrumente gewählt. Auf der letzten Reise zu seinem neuen Wirkungskreise in Petersburg, die Maurer zu einer eigentlichen Kunstreise

umgestaltete, ließen sich dieselben unter des Vaters Augen an verschiedenen Orten hören, und ärndteten ebenfalls großes Lob. In der That auch besitzen Beide eine für ihr Alter schon erstaunenswerthe Fertigkeit auf ihren Instrumenten, und versprechen sehr Viel für die Zukunft, um so mehr, als sie von ihrem würdigen Vater, was wir absichtlich hervorheben, nicht blos zu einseitigen Musikern mit Hintenansetzung aller wissenschaftlichen Ausbildung, sondern mit gleichzeitiger Berücksichtigung dieser, auch in jeder Beziehung zu tüchtigen Mitgliedern der cultivirten menschlichen Gesellschaft erzogen werden. Dr. Sch.

Maurinus, war ein berühmter Sänger am Hofe Chlothars II., also zu Anfange des 7ten Jahrhunderts. Der heilige Ansbert sagt von ihm, daß er so vortrefflich gesungen habe, daß er sich nicht habe enthalten können, laut auszurufen: „O Gott! giebst Du einem Sterblichen das Vermögen, unsere Seele so zu erheben und unsere Andacht zu deinem Lobe so zu entzünden, was wird man nicht im Himmel, in den Chören der Engel und Heiligen hören!" —

Maurische Musik, s. Mauren (Musik der).

Mauritius, Landgraf von Hessen-Cassel, s. Moritz.

Maurus Rabanus, s. Rabanus.

Maxant, Johann Nepomuck, geb. 1750 zu Diwicz in Böhmen, hatte den Organisten Rokos zum Lehrer, ging auf Reisen, besuchte mehrere österreichische Abteien, verweilte 3 Jahre über im Kloster Schlögel, und erhielt endlich 1776 den Schul- und Chorregensdienst in Friedberg, einem Städtchen seines Vaterlandes. Er wurde von den Zeitgenossen als tüchtiger Meister auf der Orgel gerühmt, und seine Compositionen, gegen 20 Messen, Motetten, Tantum ergo, Kirchenarien, Requiems, Präludien, Clavier-Sonaten, Variationen u. dergl., waren eben so beliebt als gesucht. Sein Sterbejahr ist unbekannt; doch stiftete er sich selbst ein bleibendes Andenken in einer großen Anzahl ausgezeichneter Schüler, worunter auch der K. K. Hoforganist Simon Sechter in Wien. 81.

Maxima, eine jetzt ganz außer Gebrauch gekommene Note von 8 schweren Taktschlägen oder Theilen, also 8 vollen Takten. Ihre Figur findet man unter dem Art. Geltung (der Noten). Der Name Maxima kam daher, weil es die größte (an Zeitwerth längste) Note war (maxima nota), welche die Alten hatten. In den frühesten Zeiten galt sie in dem sogenannten modo majori perfetto 3 Longas (s. Longa), in dem modo majori imperfecto aber nur 2 solcher Longarum. a.

Maximilian Joseph, Churfürst von Baiern, geb. am 28. März 1728 und gest., zum großen Leidwesen für alle Künste und Wissenschaften, am 30. Dec. 1777, war Virtuose auf der Violine, Gambe und dem Violoncell; besonders aber auf der Gambe besaß er eine außerordentliche Meisterschaft. Sie war sein Lieblingsinstrument. Alle Künste und Wissenschaften blüheten unter seiner Regierung in seinem Reiche; zur Musik aber hegte er eine besondere Liebe. Die größten Virtuosen und Sänger, aus allen Ländern, hielt er an seinem Hofe versammelt. Daher auch der große Ruf, den München einst in der musikalischen Welt hatte, und die wahren musikal. Schätze, die die dortige Bibliothek in sich schließt. 1772 hörte Burney ihn spielen, erst auf dem Violoncell und dann auf der Gambe, und er versichert, Max. Jos. brauche kein Fürst gewesen zu seyn, um als ein vortrefflicher Künstler zu gelten. Auch componirte unser Durchlauchtigster Musiker Manches; doch durfte nach seinem Willen Nichts davon veröffentlicht wer-

den. Selbst Burney erhielt nur unter der Bedingung eine Litaney und ein Stabat mater von ihm, daß er auch nicht den entferntesten öffentlichen Gebrauch davon machen werde. Dies Stabat mater war zudem das Beste, was der Churfürst je gesetzt hatte. Einmal war das Manuscript davon ihm heimlich entwandt und nach Italien geschickt worden, wo es in Verona sogleich in Kupfer gestochen werden sollte. Als er aber Nachricht davon erhielt, kaufte er sogleich Manuscript und die bereits fertigen Kupferplatten an sich und verhinderte so das wirkliche Erscheinen. Wer sein Lehrer in der Musik gewesen, ist nicht mit Gewißheit bekannt geworden.

Mayer, Simon, geb. den 14. Juni 1763 zu Mendorf in Oberbaiern, wurde von seinem Vater, welcher den Organistendienst daselbst bekleidete, unterrichtet; war mit 8 Jahren Kirchensänger-Knabe und ein ziemlich fertiger Clavierspieler. Auf der Universität zu Ingolstadt erlernte er blos durch eigenen Fleiß verschiedene Instrumente, und da seine Neigung für die Musik immer mehr überhand nahm, so pilgerte er als 25jähriger Jüngling, von überwindlicher Sehnsucht zum Eldorado seiner Hoffnungsträume hingezogen, getrost und wohlgemuth nach Italien, wo denn auch sein Glücksstern ihn zu Bergamo an dem Conte Pesenti, einem liebreichen Mäcen, finden ließ. Durch dessen großmüthige Unterstützung konnte er in Venedig bei dem Mästro Bertoni nunmehr das contrapunktische Studium vollenden; auf Piccinis Anrathen widmete er sich alsdann der dramatischen Composition, und zwar mit einem fast beispiellosen günstigen Erfolge, der seinen Namen zu den gefeiertsten der Zeitgenossen erhob und ihm Ehrenbezeugungen verschaffte, wie vor ihm noch keinem Deutschen wiederfuhren. Ja, unserm werthen Landsmann gebührt ausschließend der Ruhm, daß er der Erste war, welcher die italienische Oper mit einem interessanten, selbstständiger gehaltenen, und künstlich figurirten Instrumentale bereicherte, obwohl nicht geleugnet werden kann, wie er darin die besseren französischen Tonsetzer zum beinahe allzutreuen Vorbilde nahm, auch im Ausborgen fremden Eigenthums keineswegs übergewissenhaft gescholten werden kann. Bei einer stets wachsenden Celebrität wurde M. fast für alle Theater Italiens verschrieben; fand als Capellmeister in Neapel, dessen König ihn zum correspondirenden Mitgliede der Academie ernannte; lehnte aus unbekannten Gründen den Ruf an die St. Peterskirche in Rom ab, ist seit 1802 Capellmeister der Basilika di Santa Maria Maggiore zu Bergamo, Stifter der Unione Filarmonica, Director der Musikschule, Präsident des Athenäums, Ehrenmitglied vieler musikalischen Gesellschaften, und in dem Zeitraume von 30 Jahren Verfasser zahlreicher Kirchenwerke, 17 Messen, 4 Requiem, 25 Psalmen, 13 Cantaten, mehrere Concerte, Instrumentalstücke, in die Hunderte einzelner Gesänge, 73 Opern (10 Oratorien, 46 große und 17 kleine Opern), darunter von 1791 in chronologischer Reihenfolge: Jacob a Labano fugiens Orat., Femio Cant., Sisara Orat., Ero Cantate, Saffo (op. seria), Tobiae matrimonium u. la passione Orat., Davidde und il sagrifizio di Jefte desgl., Ternira ed Aristo Cant., La Lodoisca (op. seria.), Un pazzo ne fà cento, Telemaco, il Segreto, l'intrigo della lettera, Le aventure di Leandro Cant., Aviso ai maritati, Lauso e Lidio, Adriano in Siria, Che originali, Amor ingegnoso, l'Obbedienza per astuzia, Adelaide di Guesolino, Eodoisca (op. buffa), l'Avaro, Labino e Carlotta, l'Accademia di musica, La Lodoisca neu bearb., Gli Sciti, la Eocandiera, il Caretto del venditor d'aceto, l'Equivoco, l'Imbroglio, Ginevra di Scozia, Le due Giornate, i Virtuosi, Argene, I misteri Eleusini, Ereole in Lidia, le finte rivali, Alonso e Cora, Amor non ha ritegno, Elisa, l'Eroe dell' Indie, Eraldo ed

Emma, da locanda in locanda, e sempre in sala (farsa), l'Amor conjugale, la voccia di Frauenstein, gli Americani, Adelasia ed Aleramo, le due giornate, neu bearb., Ne l'uno ne l'altro, Cantate zum Tilsiter Frieden, belle giarle e triste fatti, i Cherusci, il vero originale, il ritorno d'Ulisse, Raoul di Crequis, Amore non soffre opposizione, Cantate in 2 Abtheil., Ifigenia in Aulide, Il disertore, Tamerlano, la rosa bianca e la rosa rossa, Medea in Corinto, Elena e Costantino, Atar, le due Duchesse, Cora, Arianna e Bacco und noch 2 Gelegenheitscantaten, il fanatico per musica, la figlia dell' Aria, il finto Commandante, Mennone e Zemira, la Musico mania, il sogno di Partenope, Alfredo il grande, Danao, Demetrio, Fedra, il triomfa della musica, Atalia, und Samuele Orat., Alcide al Bivio, la prova dell' accademia und il piccolo Compositore, 3 sogenannte azzioni teatrali. Viele dieser Werke sind auch in Deutschland, Frankreich, England u. a. L. mit Beifall aufgenommen worden; sie sind reich in der Melodie, mit deutscher Kraft ausgerüstet, originell an Modulationen, Harmonien und Orchestereffecten und dienten als Prototip allen Nachkömmlingen, von Pär bis auf Bellini. Darum wiederholen wir Ritter Gottf. Webers inhaltsschweren Ausspruch: „Deutschland beschenkte England mit einem Händel, Frankreich mit Gluck und Italien mit Simon Mayer. Der Besitzer solcher Gaben kann doch wohl ein Crösus heißen!" — —d.

Ueber die Achtung, welche Simon Mayer, wir möchten sagen in der ganzen Welt sowohl als Componist wie als Director und Musiker überhaupt genießt und wirklich auch verdient, sind wohl alle Stimmen einig. Besonders erwähnen aber müssen wir noch eine Richtung, die sein Wirken in Bergamo genommen, durch welche er sich ein so großes Verdienst um die Musikcultur vielleicht von ganz Italien erworben und seinen Namen eben so sehr der Unvergeßlichkeit anheim gegeben hat als durch die große Zahl seiner bedeutenden Compositionen, die gleichwohl aber in dem obigen Aufsatze übergangen wurde. Bis zum Jahre 1834 waren die in Deutschland gewöhnlichen großen Musikfeste in Italien nicht blos ganz unbekannt, sondern auch die vormals dort bei einigen philharmonischen Gesellschaften im Gebrauch gewesenen Cäcilienfeste waren längst ganz abgekommen. S. Mayer, ein Mann von 71 Jahren damals, war der Erste, der sie, und im Großen, ganz nach Art der deutschen Musikfeste, wieder dort einführte, und er hat wahrhaft Epoche damit gemacht. Am 28. August des Jahrs (1834) nämlich, veranstaltete er in der Kirche S. Maria Maggiore zu Bergamo nicht blos ein großes Hochamt zu Ehren der Heiligen, sondern am Tage darauf auch ein Requiem, mit einem ungeheuren Orchester und bei überfüllter Kirche, und das ganze musikalische Italien regte er dadurch auf; das Verlangen nach solchen Musikfesten ward allgemein und sprach sich laut aus. Einiges von Haydn und Seyfried abgerechnet, war die Musik, die er aufführte, sämmtlich von seiner eigenen Composition: ächter Kirchengesang mit deutscher Kraft und Kunst verherrlichte das Fest und den Meister, dessen Namen in Italien, wie einst Händel in England und Gluck in Frankreich, nur mit einer wahren Verehrung ausgesprochen wird. d. Red.

Mayer zu Knonow, Friedrich August oder Carl Andreas von, s. **Meyer**.

Mayer (der Vorname unbekannt), Vocalcomponist aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts, war um 1790 Musikdirector bei der Böhmeschen Schauspielergesellschaft, und um 1796 Dom-Musikus zu Köln. Man kennt ihn hauptsächlich durch die Operetten und Ballette: „das Irrlicht", „die

Luftkugel", „Marlborough" und „die Becker". Seine übrigen Sachen sind nicht weiter bekannt geworden.

Mayer, Johann Bernhard, einer der größten Harfenvirtuosen neuerer Zeit und beliebtesten Componisten für sein Instrument, war ein Deutscher von Geburt, lebte aber schon seit dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts als Lehrer seines Instruments und Harfenist in dem Opernorchester zu London, wo er gegen 1820 gestorben seyn muß. Er schrieb eine Harfenschule (Paris 1785); componirte besonders viele Sonaten für die Harfe, theils mit theils ohne Begleitung, und andere Sachen: Variationen, Fantasien, Rondos, Potpourris rc. Die meisten davon druckte Broderip in London; andere erschienen zu Paris. In Deutschland selbst findet man im Ganzen nur wenige von seinen Werken.

Mayer, Carl, ausgezeichneter Clavierspieler in Fieldscher Manier und fleißiger, auch beliebter Componist, von namentlich kleineren Sachen für sein Instrument: Variationen, Rondos, Sonaten rc. Größere Sachen, als Concerte rc. hat er bis jetzt nur sehr wenige geschrieben. Ueberhaupt auch gründet sich sein ausgebreiteter Ruf besonders auf seine seltene Virtuosität. In Petersburg, wo er als Musiklehrer lebt, hält man ihn allgemein, nächst seinem Meister Field, für den ersten Clavierspieler. Geboren ward er um 1792 in Clausthal auf dem Harze, und hier erhielt er auch von dem Organisten Rohrmann den ersten Unterricht im Clavier- und Orgelspiele, und irren wir nicht, so lernte er auch etwas Geige spielen. Sein musikal. Talent that sich bedeutend hervor; doch war sein Vater, ein angesehener Bergofficiant gar nicht Willens, ihn sich ganz der Musik widmen zu lassen; hatte ihn vielmehr zum Studium der Rechtswissenschaft bestimmt, und ließ das fleißige Ueben des Knaben auf dem Claviere und selbst sein öffentliches Auftreten in Concerten nur in so weit zu, als man dort auf dem Harze allgemein viel Liebe zur Musik hegt, und keinen geringen Werth darauf legt, wenn junge Leute sich auf eine oder die andere Weise darin hervorthun. Indeß machte ihn mit der Zeit sein Alter conscriptionspflichtig, und aller angewandten Fürsprache ungeachtet, mußte der, auch von Körper bildschöne, talentvolle Jüngling Soldat werden. Wie man uns erzählt, hat er jedoch nie eigentlichen Militärdienst gethan, sondern ward von dem Commandanten seines Regiments, eben seiner musikalischen Geschicklichkeit wegen, als Secretair angenommen. Sein geschmackvolles Clavierspiel verschaffte dem Officier manche angenehme Unterhaltung, ihm aber auch die beste Behandlung. Von allen Lästigkeiten des Soldatenstandes erfuhr er wenig oder gar nichts, während er das Anziehende desselben in aller Fülle genoß. Der Feldzug 1812 führte ihn nach Rußland. Hier wird seine weitere Geschichte fast zu romanhaft, als daß wir es wagen könnten, sie ganz so nachzuerzählen, wie sie uns mitgetheilt wurde. Entnehmen wir ihr daher nur das Hauptsächlichste, ohne indeß auch nur für die ganze Wahrheit dieses als Bürge einzutreten, und dies um so weniger, als, in Nebendingen wenigstens, die Data sich zuweilen widersprechen. Die Hauptsache bleibt freilich: als Einquartirter in einem vornehmen Hause, gewann er wiederum durch sein herrliches Clavierspiel die ganze Familie für sich, ob nun die einzelnen Glieder derselben unter sich mehr oder weniger, ob Vater oder Tochter, Sohn oder Mutter, und ob zugleich auch durch sein feines, gebildetes Benehmen, das Anziehende seines Aeußern rc. — ist im Grunde gleichviel; genug er blieb dem Hause nicht gleichgültig, und der Herr Graf, Baron oder was der Herr desselben gewesen seyn mag oder soll, wußte es dahin zu bringen, daß er vom Mi-

litair entlassen und sich nun ganz seiner Liebe zur Musik hingeben konnte. Um sich in der Composition noch weiter auszubilden, ging er, nach längerem Aufenthalte bei jener Familie, nach Moskau zu Field. Er hörte den Meister, und fühlte, daß er auch als Clavierspieler noch Manches, besonders in Einzelnheiten, zu lernen und sich abzugewöhnen habe. Field's Unterricht beschränkte sich daher, auf M's Ersuchen, nicht blos auf die Composition, sondern dehnte sich auch auf das praktische Clavierspiel aus. Ein Paar Jahre soll M. bei Field zugebracht haben. Dann reiste er einige Zeit als Virtuos; kam auch einmal nach Deutschland wieder zurück (um 1818), und endlich habilitirte er sich als Musiklehrer in Moskau, wo er denn auch in diesem Augenblicke noch in den glücklichsten Verhältnissen lebt. Sein Unterricht ist sehr gesucht und wird theuer honorirt. Sein Haus ist gewissermaßen der Versammlungsort aller der gebildetsten und angesehensten Musikfreunde der großen Kaiserstadt. Reisende Künstler, die von dort zu uns kamen, versicherten uns, daß wenige Musiker, jedenfalls kein Clavierspieler in Petersburg sich eines solchen außerordentlichen Ansehens zu erfreuen hätten, als Carl Mayer, und daß man auch kein Clavier eines nur einigermaßen vorangeschrittenen Spielers dort ohne seine Composition sähe. Für Anfänger nämlich sind diese fast sämmtlich nicht. Sie schließen sich, wie schon gesagt, der Fieldschen Manier an, u. wenn sie denen von Field selbst an innerem Werthe nicht gleich kommen, so haben sie doch ihre äußern Vorzüge, und auf jeden Fall keine andern Mängel, als welche man auch an diesen findet.

Mayer von Schauensee, s. Schauensee.

Mayland, s. Meiland.

Mayr, Rupert Ignatius, zuletzt Capellmeister des Bischofs zu Freisingen, geb. zu Schardingen, stand um 1681 als Hof-Musikus in Diensten des Bischofs von Aichstädt und Kaiserl. Gesandten zu Regensburg, Marquard; kam dann als Cammermusikus und erster Violinist in der Capelle an den Baierischen Hof zu München, und erhielt endlich 1706 obige Capellmeisterstelle, in der er nach ohngefähr 10 Jahren starb. Man hat von ihm noch viele 2- bis 4stimmige Sonaten unter dem Titel „Palestra musica"; ein 5stimmiges Lamento; 25 Offertoria dominicalia oder Motetten für 4 od. 5 concertirende Singstimmen, 2 V. 3 Posaunen oder Violen und Generalbaß; „Sacri Concentus Psalmorum", Antiphonien, Vespern u. dgl. m., die von 1674 an schon zu Augsburg und Regensburg gedruckt worden sind.

Mayr, Simon, s. Mayer.

Mayseder, Joseph, derzeit K. K. Cammer-Virtuos, Director der Hofcapellmusik, Mitglied des Domchors zu St. Stephan, u. Solospieler im K. K. Hofoperntheater in Wien, ist am 26. Oct. 1789 daselbst geb., u. gehört unstreitig in die Zahl, wo nicht der größten, doch gewiß der angenehmsten Violinisten unserer Zeit. Sein Ton ist voll und rund, vom gediegensten Metallklang; die höchste Reinheit, Kunstfertigkeit, Eleganz, Adel, Geschmack, Delicatesse, Wahrheit und Ausdruck characterisiren sein seelenvolles Spiel, und es ist nur zu bedauern, daß der bisherige Wirkungskreis des herrlichen Meisters sich blos auf seine Vaterstadt beschränkte, während Kunstausflüge auch das Ausland in den Stand setzen würden, anders, als von Hörensagen, solch eminenter Virtuosität den Zoll hoher Bewunderung entrichten zu können. M's einziger Bildner war — nebst eigenem, rastlosem Fleiße — der verstorbene Schuppanzigh, bei dessen Quartetten er Anfangs an der zweiten Violine verwendet wurde, und durch diese fortgesetzten Uebungen jene technische Sicherheit erlangte, welche ihn

in diesem Zweige eben so hoch stellt, wie in der Bravour eines die größten Schwierigkeiten mit anmuthsvoller Leichtigkeit besiegenden Concertisten. Auch die Setzkunst machte er sich durch Selbststudium eigen; er schreibt eben so interessant und zweckmäßig für die Violine, wie für das Pianoforte, weil er genau mit der Individualität beider Instrumente vertraut ist, und seine Compositionen, deren 52 durch den Druck veröffentlicht sind, darunter zwei Concerte, 6 Quartetts, 2 Divertissements, 20 Parthien Variationen, Etuden, Rondos, 4 Trio's, Walses, 3 Duetts, 2 Quintetts, 6 Polonaisen, ein Concertstück und Potpourris, haben sich mit Recht bei Kennern und Layen zu erklärten Lieblingen emporgeschwungen, da sie, höchst dankbar für den kunstgeübten Spieler, zugleich dem Hörer ein reelles Vergnügen gewähren. M. ist aber auch nicht minder ein ganz ausgezeichnet vortrefflicher Director, und seitdem ihm die Orchesterleitung in der K. K. Hofcapelle anvertraut wurde, scheint diese Anstalt fast neu regenerirt, und gleichsam — ducis ad exemplum — von einem höheren Geiste beseelt. —d.

Mazas, Friedrich (oder Ferdinand), erster Violinist im Orchester der großen Oper zu Paris und zweiter Lehrer seines Instruments am dasigen Conservatorium; ein ganz eigenthümlicher Künstler, dessen Schicksal ganz allein bestimmt wurde durch die musikalische Gesammtcultur in dem Lande, wo er das Feld seines Wirkens wählte und erhielt. Ueber seine Jugendgeschichte sind uns keine Nachrichten zugekommen; derzeit (1836) ist er ein Mann von ohngefähr 40 Jahren. Daß er ein Franzose von Geburt ist, bezweifeln wir fast; doch scheint er schon seine erste Bildung in Paris erhalten zu haben. Von dem Augenblicke seines selbstständigen Auftretens an hat er viel über seine Kunst des Violinspielens nachgedacht, und hierin ist allein der Grund von den mancherlei Veränderungen zu suchen, die man daran beobachtete, wie von der Getheiltheit des Beifalls, der ihm zu Theil wurde. Anfangs wollte er beim großen Publikum nicht sonderlich gefallen in Paris; doch lobten Kenner seinen festen Bogenstrich und sein außerordentlich reines und präcises, auch fertiges Spiel. Da hörte er von dem ungeheuren Aufsehn, das Paganini in Italien machte, und er reiste augenblicklich dahin, um den Mann zu hören und zu studiren. Mehrere Jahre (ohngefähr von 1823—1826) brachte er in Italien zu, und machte sich während der Zeit die Töne jenes Meisters ziemlich zu eigen. Nach Paris gekommen ward er nun zwar vom Publikum sehr beklatscht, aber von Kennern getadelt, ja sogar des Charlatanismus beschuldigt. Die Puristen ächteten ihn förmlich. Er hatte damals einen schweren Stand in Paris. Doch seitdem dort der Romantismus die Oberhand genommen hat, steht auch er wieder oben an, und gehört jetzt zu den anerkanntesten Meistern auf der Violine, und nicht mit Unrecht. Sein Spiel ist geschmackvoll, rein und außerordentlich fertig. Niemals erscheint sein Vortrag blos mechanisch: er ist ein wirklich denkender Virtuos. Daher ist denn auch die Violinschule, die er 1832 als op. 34 bei Simrock in Bonn in französischer und deutscher Sprache herausgab, besonders allen jungen Violinspielern sehr zu empfehlen, und eignen sich seine Compositionen, die in Violinsachen aller Art bestehen, und jetzt schon die Zahl 40 übersteigen, mehr als viele andere zu wahren Studien, nicht blos einseitigen Uebungsstücken. Mazas kennt sein Instrument durch und durch; und diese Kenntniß will er auch durch seine Compositionen verbreiten. Wo sie im Concertsaale nicht dankbar genug erscheinen möchten, sind sie auf dem stillen Studirzimmer desto mehr von Nutzen. hr.

Mazurek, s. Masure.

Mazzachi, heißen Beide (Dom. und Virg.) Mazzocchi, s. daher dies. Art.

Mazzaferrata, Giovanni Battista, war Capellmeister der Academia della Morte zu Ferrara, und blühte in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts. Von seinen vielen Werken hat man nur noch ein Heft einstimmiger Cantaten (Bologna 1677), und 3- und 4stimmige concertirende Psalmen (Venedig 1684). Merkwürdig sind dieselben besonders deswegen, weil darin schon die Ausdrücke Adagio, Affettuoso, Allegro, Presto, Vivace, Largo, Da Capo, se piace als technische Kunstwörter vorkommen.

Mazzanti, Ferdinando, musikalischer Schriftsteller, Componist, Violinspieler und vornehmlich guter Sänger des vorigen Jahrhunderts, ward geboren, lebte und starb zu Rom, wo ihn auch 1770 Burney kennen lernte. Damals war er jedoch schon ein bejahrter Mann. Seine Stimme war zwar sehr schwach, sein Vortrag indeß äußerst geschmack- und gefühlvoll, und die Römer schätzten ihn daher sehr. Als Violinspieler zeichnete er sich hauptsächlich durch Fertigkeit aus; der schöne Ton seines Instruments war diesem eigen, das zu den besten der Steiner-Geigen gehörte. Als Burney ihn hörte, sang er das Gedicht des Tasso und begleitete sich selbst auf der Geige dazu. Er besaß auch eine beträchtliche Bibliothek und einen seltenen Schatz von Manuscripten. Unter den praktischen Werken jener befanden sich namentlich viele Compositionen Palestrina's, aus welchen er auch einmal einen Auszug (oder Sammlung) besorgt hat. Die Opern, Motetten u. die Violinsachen (Trio's, Quartette, Quintette 2c.), welche er schrieb, sind Manuscript geblieben und meist nur in Rom zur Aufführung gekommen. Ebenso sind seine theoretischen Schriften, und namentlich eine Abhandlung über den Contrapunkt, auch nur in Italien bekannt. Die Schuld davon trägt wohl nur sein zurückgezogenes Leben. Er war ein tüchtiger Gelehrter und in jeder Hinsicht ausgezeichneter Musiker, fragte aber nicht nach einem weitverbreiteten Rufe. 0.

Mazzinghi, ein italienischer, seit den 90er Jahren in London renomirter Singmeister, welcher auch im Haymarket-Theater die Direction am Flügel führte. Von seinen Arbeiten, die jedoch der Ruf nicht allzuhoch stellt, sind bekannt geworden: 6 Violinduette; 9 Claviersonaten mit Begl.; mehrere Arien; „l'Amour et Psiche" (Ballet im Clavierauszug); „la belle Arsene" (desgl.) n. v. A. 81.

Mazzocchi, zwei Brüder, berühmte römische Tonsetzer des 17ten Jahrhunderts, von Civita Castellana gebürtig. Der ältere, Domenico, war aber nicht nur Musiker, sondern auch Rechtsgelehrter und Doctor der kanonischen Wissenschaften. Sein Geburts- und Todesjahr ist nicht bekannt. G. B. Doni widmete beiden Brüdern seine Abhandlung „Annotazioni sopra il compendio etc.", u. spricht sich darin sehr vortheilhaft über die Eigenschaften und Kenntnisse derselben aus. Unter Domenico's Werken zeichnen sich besonders die 1638 zu Rom erschienenen Madrigalen aus, in deren Vorrede er umständlich von den damals neu eingeführten Zeichen



p. f. e. tr. u. s. w. redet. Auch erklärt er darin die Madrigalen für die sinnreichsten Compositionen, beklagt aber zugleich auch die geringe u. immer mehr abnehmende Beachtung derselben. Seine übrigen Werke bestehen in Motetten, Madrigalen, dem musikal. Drama „Il Martirio de' santi Abundio prete etc.", Sonnetten, Dialogen, „Tutti li versi latini del Sommo Pontifice Urbano VIII.", und anderen Kirchenmusiken für 1 bis 8 Stimmen. — Der

jüngere, Virgilio, als Musiker unbedingt verdienstvoller noch wie jener sein älterer Bruder, war vom Juni 1628 bis Ende September 1629 Capellmeister zu S. Giovanni im Lateran, und trat nachher in denselben Dienst bei der S. Peterskirche; starb aber in seiner Vaterstadt, wohin er sich zufällig begeben hatte, im October 1646. Pitoni sagt von ihm, er habe in der Kirche einen lebendigeren und mannigfaltigeren Styl eingeführt, und vorzüglich seyen seine Hymnen in dieser Hinsicht ausgezeichnet gewesen. Er eröffnete in Rom eine blühende Musikschule sowohl für den Gesang als die Composition, welche letztere viel rhythmischer und nach den Perioden der Cantilene berechnet war. Diese melodiöse Art zog viele Nachahmer nach sich und gab dem sog. strengen Style den letzten Stoß. Große Lobsprüche über ihn finden sich bei A. Bontempi und Kircher. Von seinen Werken sind wenige im Drucke bekannt, entweder weil er wenig geschrieben oder weil sie verloren gegangen sind. Einige seiner Motetten befinden sich in der Sammlung „Sacre modulazioni di D. Bianchi" (Rom 1642). Im Archive der Vaticanischen Hauptkirche zu Rom werden noch Messen, Psalmen, Offertorien, Hymnen und Antiphonien, aber in geringer Anzahl, von ihm aufbewahrt. Nach seinem Tode ließ sein Schüler, Fr. Benedetti, noch einige 8- bis 10stimmige Psalmen von ihm drucken, die er von seinem Bruder Domenico erhalten hatte.

Mazzogato, Franz, bürgerlicher Messing-Blasinstrumentenmacher in Wien, hatte seiner Zeit einen guten Ruf, und es dürften wenige Hornisten und Trompeter in der Kaiserstadt gewesen seyn, die nicht seiner Fabrikate sich bedienten, da selbe als rein ausgestimmt, gut zu behandeln und dauerhaft gearbeitet anerkannt waren. Er starb 1816. 81.

Mazzoni, Antonio, dramatischer Componist des vorigen Jahrhunderts, ward geboren zu Bologna um 1710 und starb auch daselbst als zweiter Capellmeister am Dom und Mitglied der filharmonischen Gesellschaft 1792. In seiner Jugend hatte er unter dem Capellmeister Perdiera den Contrapunkt studirt: später ging er auf Reisen und lebte mehrere Jahre zu Neapel, Madrid und Petersburg als Operncomponist, ohne bestimmte Anstellung. Erst gegen 1750 kehrte er in sein Vaterland zurück; lebte aber auch hier erst noch einige Jahre ohne Amt in verschiedenen Städten, bis er um 1760 in seine Vaterstadt berufen ward. Zu Parma setzte er 1756 die Goldoni'sche Oper „i vaggiacoli ridicoli". Sie fand vielen Beifall. Andere Opern sind von ihm, in Deutschland wenigstens, nicht bekannt. Auch für die Kirche hat er mehrere Messen und Magnificate mit Instrumental-Begleitung geschrieben; ebenso Einiges für bloßes Orchester, wovon in Deutschland in den letzten 80er Jahren noch eine Sinfonie cirkulirte. r.

Mazzuchi, Abt, s. Harmonica.

Me, eine der Graun'schen Solmisations-Sylben, s. Solmisation.

Meares, Richard, gestorben zu London 1743, besaß daselbst eine Geigeninstrumentenfabrik und einen Musikalienverlag, und war der Sohn und Schüler eines dortigen Instrumentenmachers, dessen Lauten und Violen besonders gegen Ende des 17ten Jahrhunderts in hohem Werthe standen. Seine Verdienste um die Musik bestehen hauptsächlich in Einführung eines ungleich schöneren Notendrucks und eines wohlfeileren Preises der Musikalien in England, als bis dahin die beiden Drucker Walsh und Hare gehalten hatten.

Mechanik und Mechanismus. Das Wort Mechanik bezeichnet die Lehre von der Bewegung der Körper in Bezug auf die Kräfte, die

als nächste Ursache der Bewegung erscheinen; Mechanismus ist die innere Einrichtung einer Maschine als solcher, d. h. als eines künstlich zusammengesetzten Dinges ohne Leben und eigene Bewegung, das vielmehr nur durch mechanische Gesetze äußerlich eine Art von Bewegung erhält. Dies ist die Bedeutung der beiden Ausdrücke, und man sieht, wie verschieden sie beide unter sich sind. Gleichwohl werden in der Musik Mechanik u. Mechanismus oft mit einander verwechselt. Wenn nicht einzig und allein, so kommen diese Ausdrücke doch besonders nur beim Clavierinstrumentenbau vor, und hier hört man bald von der Mechanik, bald von dem Mechanismus eines Instruments reden, und man versteht unter dem Einen was unter dem Andern, Nichts als den Mechanismus, die innere Einrichtung derjenigen Maschine in dem Instrumente, wodurch seine klingenden oder tonerzeugenden Körper in Bewegung gesetzt werden. Je nach der Art des (Clavier-) Instruments ist natürlich auch der Mechanismus (nicht Mechanik, wie man gewöhnlich, aber unrichtig sagt) desselben verschieden. Der einfachste Mechanismus ist der des eigentlichen Claviers oder Clavichords. Seine Theile sind nur die Taste und die darin feststehende Tangente, welche beide durch den Druck mit den Fingern in Bewegung gesetzt werden. Gehen wir daher sofort zu dem Mechanismus der Fortepiano's über. Dieser ist im Allgemeinen zweierlei Art, die wir nach der gewöhnlichen Annahme ihrer Erfindung englisch und deutsch nennen. Uebrigens haben wir schon unter dem Art. Fortepiano dargethan, daß der sog. englische M. ebensowohl eine deutsche Erfindung ist als der sog. deutsche. Die einzelnen Haupttheile beider Arten sind: Taste (Claves), Hammer, Stößer und die Dämpfung. Alle vier Gegenstände haben wir unter ihren besonderen Artikeln so ausführlich als nöthig betrachtet, u. es sind daher, wenn in dem Folgenden Etwas nicht ganz klar seyn sollte, zum genaueren Verständniß nur diese Artikel weiter nachzulesen. Auch den wesentlichen Unterschied der beiden verschiedenen Arten von Mechanik (englischen und deutschen) gaben wir bereits in dem Artikel Fortepiano an, und wir können uns somit ganz ungehindert hier blos im Allgemeinen halten. — Die Haupteigenschaften eines guten Mechanismus sind: Leichtigkeit der Spielart; Präcision im Anschlag; und ein nicht sehr fühlbares und doch durchgehends ganz gleiches Auslösen der Hämmer, damit der Spieler das Instrument ganz in seiner Gewalt hat. Der M. muß, wenn es nicht die Einrichtung des Instruments überhaupt unmöglich macht, mit Leichtigkeit auseinander genommen werden können, denn jeder zu sehr gekünstelte M., und überhaupt jede Construction ist verwerflich, wenn man den Zweck derselben auf einfachere Weise erreichen kann. Von hieraus läßt sich nun auch die Frage beantworten: welcher M. der bessere ist? Sicher der sog. englische. Die Verschiedenheit der Lage des Hammers ändert der Hauptsache nach im M. Nichts. Es sind nur kleinere, von einander abweichende Modificationen, die dadurch entstehen, immer aber ein und demselben Gesetze der Bewegung unterliegen. Der Claves ist bei der Entwerfung des M. stets als gewichtlos, als nur mathematischer Hebel zu betrachten, denn er ruht frei, und man hat nur seine Bewegung zu berücksichtigen. Sein Rückfall wird durch Schwere bewirkt. Der Begriff der leichteren Spielart ist zwar sehr relativ; immer aber muß man darunter verstehen: mit der möglichst geringsten Kraft die möglichst größte auszuüben (minus des Anschlags = plus des Tones). Dazu trägt die Construction aller Theile bei, aus welchen der M. besteht, auch der Tasten, obschon diese nur als blos mathematische Hebel

zu betrachten sind. Die Regel sagt z. B., der Unterstützungspunkt des Claves (Wagebalken) muß sich in der Mitte befinden. Diese Mitte aber darf nicht von dem äußersten Ende desselben an gerechnet werden, sondern nur von dem Punkte an, wo man die Finger auflegt, sonst erhält man sogleich eine schwere Spielart, und auch der Fall der Taste würde nicht mehr zutreffen. Es ist das einer der kitzlichsten Punkte in der Einrichtung des Pianoforte-Mechanismus. Das Weitere enthalten die bereits citirten speciellen Artikel. — Kleinere Abweichungen von der Hauptregel bei der Construction und dem Baue des M. werden nothwendig durch die Art der Instrumente, zu welchen derselbe bestimmt ist: ob zu einem tafel- oder flügelförmigen Fortepiano, und ob zu einem solchen wieder mit Hammeranschlag von oben oder von unten u. s. w. Wie gesagt: das Wesentliche des M. bleibt; aber ein Flügel z. B. verlangt einen ganz anderen Anschlagpunkt des Hammers, schon wegen der anderen Lage und Construction des Stimmstocks; längere Hammerstiele ꝛc.; beim Hammeranschlag von oben ist der Drehpunkt des Hammers ein ganz anderer, die Lage der einzelnen Theile und somit auch ihre Wirkung verschieden u. s. w. Das Alles aber muß praktisch gezeigt werden; selbst Zeichnungen lassen in dieser Beziehung noch Vieles dunkel, u. wir enthalten uns daher jeder weiteren Auseinandersetzung. Was sich mit Worten allenfalls darüber sagen läßt, enthält auch schon der Art. Fortepiano. Zu bewundern ist, daß von England bis zu diesem Augenblicke noch kein Instrument zu uns kam, das sich durch zweckmäßige Construction des M. auszeichnete. Die Schuld davon trägt nur ein Mangel an gehöriger Modification der mechanischen Gesetze nach der Art des Instruments, für welches der M. bestimmt ist. An und für sich betrachtet mag dieser herrlich und schön gearbeitet seyn; allein gegenüber von dem Instrumente, in Betracht seiner Wirkung in und mit diesem ist er fehlerhaft. So haben z. B. aus eben dem Grunde fast alle uns zu Gesicht gekommenen in England verfertigten Flügel eine nachtheilige Richtung des Hammeranschlags, und daher kommt es, daß meist ihr Discant in nachtheiligem Verhältnisse zu dem Basse steht. Man kann kaum glauben, welchen ungeheuren Einfluß die Construction des M. auf den Ton, die Klangfarbe eines Instruments hat; und doch verhält es sich so. Auch der verschiedene Timbre der sonst berühmten Graff'schen Instrumente in Wien kommt nur daher. — Anders als in Beziehung auf Clavierinstrumente kommt der Ausdruck Mechanismus in der Musik noch mit besonderer Bedeutung vor in der Theorie des Gesanges. Man spricht hier von einem Mechanismus der Stimme. Doch darüber vergleiche man den Art. Stimme (Theorie der). —g.

Meckenhäuser, Jacob Georg, einst Organist an der Stifts-, Hof- und St. Wipertkirche zu Quedlinburg, war zu Goslar am Harz um 1660 geboren, und vorher, ehe er nach Quedlinburg kam (um 1688), Organist im Kloster Hammersleben, wo er auch, um der musikalischen Temperatur willen, mit vielem Fleiße Mathematik studirte. 1727 gab er den gegen Bümler und Mattheson gerichteten Traktat heraus: „die sogen. allerneueste Temperatur". Uebrigens fielen Stimmungsversuche, welche man nach seinem Monochord mit einer Orgel anstellte, nicht sehr günstig für seine Theorie aus.

Mechetti, Peter, K. K. privilegirter Kunst- und Musikalienhändler in Wien, aus Lucca gebürtig; wurde 1798 von seinem väterlichen Oheim nach der Kaiserstadt berufen, woselbst dieser zwei Jahre früher mit einem reichhaltigen Sortiment von Alabasterarbeiten, Kupferstichen, Oelgemälden,

Mosaik, Antiken, Camäen und geschnittenen Steinen sich etablirt hatte. Dort erlernte er das Geschäft. 1807 erhob ihn dieser Oheim, nach vorhergegangener Adoption, zum öffentlichen Gesellschafter unter der Firma: Carlo Mechetti e Nipote, welche seit des Ersteren Hinscheiden, am 31sten Jänner 1811, nunmehr Pietro Mechetti, quondam Carlo lautet. Schon einige Zeit zuvor hatte der Universalerbe mittelst einer Separatbefugniß auch im Musikfach gearbeitet, und durch die Herausgabe der ersten Werke von Moscheles, Pixis, Worzischeck, Hieronymus Payer rc. diese Meister gleichsam in die Kunstwelt eingeführt; als gegenwärtiger Alleinbesitzer setzte er zwar das ursprüngliche Geschäft fort, betrieb aber noch viel eifriger den bereits wohlgegründeten musikalischen Zweig, wie denn auch sein ansehnlicher Verlags-Catalog viele interessante Compositionen von Fesca, Merk, Clementi, Pechatscheck, Pollebro, Böhm, Jansa, Lubin, Spohr, Gyrowetz, Halm, Krufft, Limmer, Mayseder, Spech, Blumenthal, Helmesberger, Giuliani, Mozart, Paganini, Romberg, Mehul, Neukomm, Reissiger, Eberwein, Leidesdorf, Fürstenau, Spontini, Krähmer, Scholl, Czerny, Thalberg, Boieldieu, Stöber, Bohrer, Lannoy, Mazas, Chopin, Lachner, Mendelssohn-Bartholdi, Beethoven, Mosel, Meyerbeer, C. M. v. Weber, Jansen, Förster, Herz, Riotte, Sechter, Steibelt, Field, Dussek, Marschner, Himmel, Nicolo, Mayr, Lindpaintner, Persuis, Eybler, Hummel, Krommer, Preindl, Stadler, Winter und anderen in- und ausländischen Tonsetzern nachweist. Zu den gediegenen Kirchenwerken gehören auch die Clavier-Arrangements der Händelschen Oratorien „Timotheus", „Samson" und „Judas Maccabäus"; eine geschmackvolle Sammlung von Operngesängen führt den Universaltitel: „Aurora d'Italia e de Germania" und bringt freundliche Gaben von Auber, Herold, Mercadante, Rossini, Coccia, Nicolini, Paer, Caraffa, Bellini, Donizetti, Pacini, Pavesi, Pucitta, Blangini, Federici, Generali, Raimondi, Fioravanti, Dessauer, Rubini, Ilinsky, Crescentini, Weiß, Aiblinger, Morlacchi, Mosca und vielen Anderen, und hat sich bereits bis zu 200 Fortsetzungen aufgeschwungen. Ein Seitenstück dazu bildet das periodische Journal „Terpsichore", welches Favoritpiecen aus den bekanntesten Balletten enthält; auch besitzt diese Handlung die vollständigste Collection aller Tänze, welche aus der fruchtbaren Feder des in diesem Fache so beliebten Wiener Musikdirectors Lanner geflossen sind und noch fließen werden. Uebrigens genießt Hr. M. jene allgemeine Achtung, welche dem rechtlichen Geschäftsmanne nie abgeht; erfreut sich des besten Einvernehmens mit allen seinen Collegen, und bekleidet die Stelle eines beeidigten Inventur- und Schätzungscommissärs bei dem K. K. niederösterreichischen Mercantil- und Wechselgerichte. —d.

Medeck, Madame, die erste Clavierspielerin in ganz Spanien, überhaupt aber auch eine Virtuosin ersten Ranges auf ihrem Instrumente, stammt aus Rußland, wo sie 1791 geboren ward. Den Ort vermögen wir nicht anzugeben; auch nicht, auf welche Weise sie nach Paris ins Conservatorium kam. Aber ihre Studien hat sie hier gemacht. Auch lernte sie hier ihren jetzigen Mann, einen guten Violoncellspieler und gründlichen Harmoniker, kennen, mit dem sie nach ihrer Verheirathung 1816 auf Reisen durch Süd-Frankreich nach Spanien ging. In Valencia fand sie Gelegenheit, durch Unterricht ein gutes Auskommen zu gewinnen, und so blieb sie denn mit ihrem Manne einige Jahre dort. 1820 endlich zogen sie nach Madrid, und wurden in der Königl. Capelle angestellt. Doch schon im Sommer 1824 erhielten sie, aus uns unbekannten Gründen, ihre Entlassung wieder, und seitdem leben Beide, Frau und Mann, als Musiklehrer in Madrid, doch mit einem ziemlich bedeutenden Einkommen, da sie namentlich für die vor-

züglichste Lehrerin im Clavierspiele dort gilt. Er ist ein Deutscher von Geburt und ernster Mann. Ernst auch sind seine Compositionen, und daher wollen sie in Madrid nicht recht gefallen. Sie giebt ziemlich den Ton an in den musikalischen Gesellschaften. Ob ihre Kenntnisse sie dazu berechtigen, wissen wir nicht; ihr Geschmack aber sicher und ihre Virtuosität noch mehr. Ihr Haus ist das einzige in ganz Madrid, wo man zuweilen noch neuere deutsche Musiken von Mozart, Hummel, Klengel, Cramer, Dussek, Kalkbrenner u. Anderen zu hören bekommt. Es ist das eine große Seltenheit in Spanien, wo man jede ausländische Musik gewissermaßen als Contrebande betrachtet. Auch besitzt sie den schönsten Flügel, vielleicht in ganz Spanien. Es ist ein Wiener-Instrument, das sie mit einem ungeheuren Kostenaufwande aus Deutschland nach Madrid kommen ließ. —g.

Meder, Johann Valentin, geboren in Franken um 1648, stand bis in sein 40stes Jahr als Sänger in Diensten mehrerer Fürsten. 1688 ward er als Capellmeister nach Danzig, und 1700 als Musikdirector nach Riga berufen. Hier hatte er nur die Kirchenmusik zu dirigiren, und führte gewöhnlich seine eigenen Compositionen auf, die er jetzt daher auch meistens für die Kirche schrieb, während er doch früher, und namentlich in Danzig, auch einige Opern und Cantaten componirt hatte. Mattheson zählt ihn unter die würdigsten Componisten seiner Zeit und sagt von ihm (Ehrenpforte), er habe besonders die stark besetzten Kirchenmusiken sehr geliebt und vortrefflich gearbeitet. Auch habe er das Verdienst, als Componist mit dem Geschmacke der Zeit fortgeschritten zu seyn; alter, strenger Contrapunktist durch und durch, seyen seine letzteren Werke doch ganz oratorisch, wie es die Zeit gewollt habe. Gedruckt führt Gerber von seinen Werken nur ein Heft Capriccio's für 2 Violinen mit Baß an. Alle anderen gedruckten Compositionen, welche wir noch unter dem Namen Meder besitzen, sind von einem jüngeren, unbedeutenden Tonsetzer dieses Namens (Johann Gabriel), eines Schullehrers Sohn aus dem Gothaischen, der zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts lebte und einige Sinfonien u. dgl. schrieb.

Mederitsch oder Medritsch, Johann, nannte sich gewöhnlich Gallus, allein Mederitsch war sein eigentlicher Name. Zuweilen findet man auch Meteritsch u. Metoritsch geschrieben, was aber falsch ist. Er war ein Böhme von Geburt, und blühete als Tonsetzer besonders gegen Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Dies war die Zeit, wo man seine Operetten und Chöre gern hörte, seine Sonaten gern spielte, und zu seinen solennen Messen ein andächtiges Gesicht machte. Er lebte Anfangs zu Wien, wo er auch seine Studien gemacht zu haben scheint; und ward dann 1794 als Musikdirector nach Ofen in Ungarn berufen. Hier gefiel es ihm aber nicht sehr, und schon 1796 kehrte er wieder nach Wien zurück, um es nie wieder zu verlassen. Die Zahl seiner Compositionen ist bedeutend; in allen Stylen war er fleißig. Wir wollen nur folgende, als die einst beliebteren, namhaft machen: die Operetten „der Seefahrer", „die Rekruten", „der letzte Rausch"; Musik zu „Macbeth" mit Gesang, Chor der Banditen, Chor der Tempelherren, der erste Akt der „Pyramiden von Babilon" (2r Theil der „Zauberflöte", den 2ten Akt componirte bekanntlich Winter); 2 Quintette für Clavier, Flöte, Violine, Alt und Violoncell; mehrere Sonaten für Clavier mit Violinbegleitung, und 4händige Sonaten; 4 Clavierconcerte, und viele andere Claviersachen; ein 4stimmiges Stabat mater mit Instrumentalbegleitung; eine solenne Messe in D für 4 concertirende Stimmen mit ebenfalls Instrumentalbegleitung;

eine andere Messe in C, Kyrie und Gloria, und noch vieles Andere, was, wie gesagt, seiner Zeit anheimgefallen ist. Lwe.

Medesimo, ital. Pronomen, heißt: selbst, derselbe, der nämliche; daher medesimo tempo = eben dasselbe Tempo, das nämliche Zeitmaaß. Es ist dies ganz dasselbe was L'istesso tempo, in welchem Artikel denn auch das Weitere nachzulesen ist.

Media (nämlich chorda — Saite, media chorda — mittelste Saite) ist der lateinische Name der vierten Saite des Tetrachords Meson, weil dies die mittelste Saite des griechischen Tonsystems ist, die unserm kleinen a entspricht. Man vergleiche die Art. Griechisches Tonsystem und Tetrachord.

Mediante, eine aus dem lat. Abjectivum medius (was sich in der Mitte befindet) germanisirte Benennung der Terz, oder richtiger eigentlich des mittelsten Tones zwischen einem Grundtone und dessen Quinte, der durch die arithmetische oder harmonische Theilung der Quinte gewonnen wird (s. Verhältniß, Theilung der Verhältnisse). Daher versteht man unter Mediante auch nicht im Allgemeinen jede in einem Dreiklange enthaltene Terz, sondern nur die dritte Stufe der Tonart, in welcher sich gerade die Melodie und Harmonie oder Modulation überhaupt befindet. Die alten Tonlehrer nannten die Mediante gewöhnlich tertia (nämlich nota) modi oder tertia toni. In der neueren Zeit hört man auch von einer Ober- und Untermediante reden. Man versteht darunter nicht vielleicht die große und kleine Terz, oder analog der Unterdominante unter letzterer den Ton, der unter der Terz liegt, sondern unter Obermediante diejenige Terz, welche über dem Grundtone, und unter Untermediante die, welche unter diesem liegt, also eigentlich die sechste Stufe in der Leiter von einem Grundtone. Mehr davon unter Terz. a.

Mediarum, der lateinische Name des zweiten Tetrachords im griechischen Tonsysteme. Es hatte deshalb einen dem Namen des mittleren Tetrachords (Media) nachgebildeten Namen erhalten, weil die Griechen in früheren Zeiten nur einen Umfang der Töne von 3 Tetrachorden hatten, von welchen dieses das mittlere war. S. Griechisches Tonsystem und Tetrachord. — Mediarum extenta nannten daher auch die Römer die dritte Saite des Tetrachords Meson, welche unserem kleinen g entspricht. a.

Medicis, 1) Hippolyt von, Cardinal und Administrator des Erzbisthums von Avignon, war ein natürlicher Sohn Julians von Medicis, und trieb blos Poesie und Musik, worin er es auch recht weit gebracht haben soll; doch sind seine musikalischen Arbeiten alle verloren gegangen. Er starb am 13ten August 1535 zu Itri. — 2) Lorenz von M., nach Jöcher's Angabe 1448 geboren und gestorben am 8ten April 1492, hatte stets Gelehrte und Künstler um sich, und trieb selbst viel Musik. Walther führt achtstimmige Messen unter seinem Namen an. Ueberdies sind auch 1609 noch mehrere Tricinien von ihm zu Nürnberg gedruckt, und Anderes, was verloren ist. Er war der Stifter der noch jetzt bestehenden und nach seinem Namen benannten großen Bibliothek, zu deren Bereicherung er einst Lascar nach Griechenland schickte. Daher hatte er denn auch den Beinamen Vater der Gelehrsamkeit erhalten. ff.

Medische Trompete, ein bei den alten Griechen gebräuchliches und besonders bei den Medern einheimisches Blasinstrument (daher auch der Name), das aus Schilfrohr oder anderem leicht auszuhöhlenden Holze ver-

fertigt wurde und einen tiefen Ton hatte. Eustachius sagt in seinen Annotationen zu Homer's Gedichten, daß es eigentlich eine Posaune gewesen und aus einem großen steifen Riedrohre gemacht worden sey. Wenn man am untersten Ende noch ein Stück daran gesteckt habe, wie es gewöhnlich geschehen, so habe der zumal tiefe Ton eine außerordentliche Kraft, aber keinen schönen Klang gehabt. Mehr unter den Artikeln Trompete und Posaune.

Medius, s. Accentus ecclesiastici.

Medritsch, s. Mederitsch.

Megadis, schreiben Einige irrig statt Magadis.

Megel, Daniel, ein Tonsetzer, welcher um das Jahr 1497 zu Heidelberg lebte und die Chöre der Zwischenakte eines dort aufgeführten Lustspiels von Reuchlin componirte. Dieses Gedicht wurde mitsammt den Melodien unter dem Titel „Joannis Reuchlini Scaenica progymnasmata" 1523 in Wien gedruckt, und die K. K. Hofbibliothek verwahrt als Seltenheit ein Exemplar davon. —d.

Megelin, Heinrich, gestorben zu Dresden gegen 1806, stand seit 1774 als erster Violoncellist in der dasigen Capelle, und gehörte zu seiner Zeit zu den vorzüglichsten Meistern auf seinem Instrumente. Auch hat er Mehreres für dasselbe componirt, namentlich einige Concerte mit großer Orchesterbegleitung; doch ist unsers Wissens Nichts davon gedruckt worden.

Megerle, Abraham, um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Canonikus bei S. Mar. ad Nives und Erzbischöflicher Capellmeister zu Salzburg, schrieb namentlich viele Offertorien für 1 bis 10 Stimmen, die in 3 Theilen 1647 zu Salzburg gedruckt wurden, u. andere verschiedene Kirchensachen, von denen aber jetzt nur noch sehr Weniges vorhanden seyn dürfte, so berühmt er selbst auch zu seiner Zeit war. Sein Geburtsort soll Wasserburg in Böhmen gewesen seyn. Vor seiner Anstellung in Salzburg befand er sich als Capellmeister an der Cathedralkirche zu Constanz.

Mehlig, Franz, unter den deutschen Tenoristen der neueren Zeit unstreitig einer der besseren und talentvolleren, starb im August 1833 zu Königsberg, wo er, ungeachtet seines in der That gränzenlosen Leichtsinns, seines schönen Gesanges und seiner oft vollkommen gelungenen dramatischen Vorstellungen wegen, 7 Jahre lang der Liebling des Publikums gewesen war. Mehr haben wir nicht über ihn erfahren können. S.

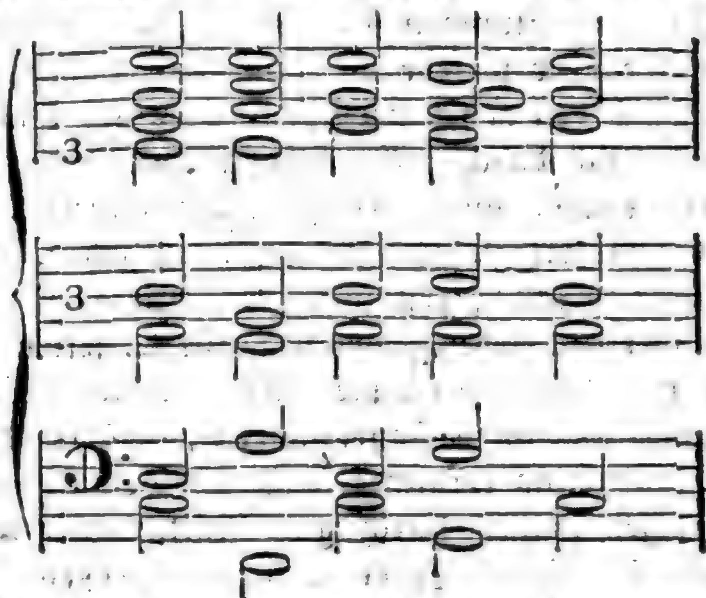
Mehrchörig, s. Mehrstimmig.

Mehrfacher Kanon, ein Kanon, der mehr als zwei Hauptstimmen hat, also drei (dreifacher Kanon, Canon triplex, Tripelkanon), vier oder noch mehrere. Da nun jede Hauptstimme wenigstens von einer andern Stimme nachgesungen werden muß, so folgt, daß ein dreifacher Kanon wenigstens sechs, ein vier- und mehrfacher wenigstens acht, zehn und mehr Stimmen haben muß. So viele Stimmen mit einander kanonisch fortzuführen, ist mühselig, erfordert nicht blos die dem Künstler überhaupt wünschenswerthe Umsicht und Gewandheit, sondern vielfaches Probiren und Umarbeiten, und bringt, je größer die Stimmenzahl, um so mehr Gezwungenheit und sogar Unnatur und Unrichtigkeit in den Satz. Wir möchten daher, so rathsam Uebungen im drei- und vierstimmigen, einfachen und Doppelkanon sind, vor einem mißverstandenen Eifer, der den möglichst schwierigen Aufgaben nachgeht, hier warnen, und um so mehr, da schon mehr als ein achtungswerther Meister in solchen Uebungen auf Kosten

seiner Zeit und zu seinem wesentlichen Schaden zu weit gegangen ist. Diese Erinnerung richtete der selbst kanonfeste Fasch an Kirnberger, und sie wäre öfters an ihrem Orte gewesen; bei der heutigen Richtung der Geister und der Tonkunst scheint sie weniger dringend, u. man hat nur Mißverständniß abzuwehren, wenn eben in Rücksicht auf die Tagesrichtung zu ernsterem Eifer und Studium ermahnt werden muß. Zeitgemäßer erscheinen dergleichen künstliche Unternehmungen in der Periode der niederländischen Contrapunktisten. Selbst der von Luther so hoch gepriesene Josquin liebte dergleichen; wie er uns denn unter anderen einen vierundzwanzigstimmigen vierfachen Kanon (jede der vier Chorstimmen führt für sich einen sechsstimmigen Kanon aus) hinterlassen hat, der aber in Harmonie und Stimmführung nicht eben löblich ist, und auf wahren Kunstwerth noch weniger Anspruch zu machen hat. Es ist übrigens leicht zu erkennen, daß der mehrfache Kanon sich auf unerwünschte Weise (selbst das höchste Gelingen vorausgesetzt) von der wahrhaften Idee des Kanons entfernt. Diese ist nämlich in der Einmüthigkeit zu erkennen, mit der eine Stimme sich dem Inhalte der vorausgegangenen Ton für Ton anschließt. Will man mit dieser Einmüthigkeit auch noch die Idee des Gegensatzes verbinden, so ergiebt sich der Doppelkanon. Einfacher und Doppelkanon erscheinen hiermit wesentlich gerechtfertigt. Der Tripel- und mehrfache Kanon bringt dagegen durchaus keine neue Idee, sondern nur einen vervielfältigten kanonischen Gegensatz, der mit der anwachsenden Zahl der Hauptstimmen die Einmüthigkeit, diese Grundidee des Kanons, mehr und mehr aufhebt, und damit natürlich auch die Möglichkeit, so viele Hauptstimmen mit ihrem Gefolge nachahmender Stimmen zu sondern und wiederum in ihrer Eigenthümlichkeit zusammenzufassen, dem Hörer mehr und mehr entrückt. ABM.

Mehrfacher Kontrapunkt, auch mehrfach-doppelter oder, mit bestimmter Stimmzählung, fünffacher (fünffach-doppelter), sechsfacher rc. Kontrapunkt, heißt ein aus mehr als vier umkehrungsfähigen Stimmen gebildeter Satz, oder auch die Kunst, solche Sätze zu bilden. Diese Kunst beruht aber lediglich auf den Gesetzen des doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkts, und erfordert nur eine erhöhte Umsicht, um so viele Stimmen, und dazu umkehrungsfähig, gegen einander kunstmäßig durchzuführen. Daß dies selbst von dem geschicktesten Meister nicht ohne einen gewissen Zwang, ohne manches Opfer und manche Störung, Verdunkelung und Verdrängung einer Stimme durch die andere geschehen kann, ist leicht einzusehen. Es sollte sich daher jeder ernstlich Studirende in dergleichen Sätzen zwar versuchen und üben, um seine Harmonik und Stimmführung auch an erschwerten Aufgaben zu prüfen und zu stärken. Auf der andern Seite soll man sich aber hüten, aus dergleichen willkührlichen Schwierigkeiten eine Handwerkseitelkeit (deren es ohnehin genug unter uns giebt) zu machen, die Tüchtigkeit eines Künstlers nach solchen Künsten ermessen oder wohl gar das Verdienst einer Composition nach der Stimmzahl würdigen zu wollen. Solche Verirrung führt dahin, Fleiß und Kräfte auf unwichtigere Aufgaben zu wenden und darüber die wichtigen hintanzusetzen, endlich aber gar eine erzwungene Manier sich anzugewöhnen und den reinen Begriff und Zweck der Kunst immer weiter aus den Augen zu verlieren. Wir finden in einer Periode der italischen Kirchenmusik das Streben nach Vielstimmigkeit bis zum Exceß getrieben. Baccusi, Virgilio Mazzocchi, Orazio Benevoli und Andere schrieben zu zwölf, sechszehn, dreißig Stimmen (keineswegs übrigens durchweg umkehrungsfähig) in vier bis acht und zwölf Chören; noch von einem Neuern (man sehe den Artikel **Mehrstimmig**),

Gregorio Ballabene, hat uns ein Theil einer achtundvierzigstimmigen Messe vorgelegen, die derselbe als ein Probestück (wie das Meisterstück in den alten Zünften) der Akademie von Mailand vorgelegt haben soll; so endlich ist es bekannt, daß auch unter uns Fasch sich sechszehnstimmig versucht hat. Wer aber diese Arbeiten genauer betrachtet, dem wird der Zwang und die Dürftigkeit der Stimmen nicht entgehen, mit deren Menge (Kiesewetter nennt die ältern Werke dieser Art geistreich einen musikalischen Landsturm) nicht etwa mehr, sondern in harmonischer und kontrapunktischer Hinsicht ungleich weniger ausgerichtet worden ist und werden kann, als, vom rechten Meister, mit drei und vier Stimmen. Hievon kann sich Jeder leicht selbst überzeugen, der die einfachsten u. unentbehrlichsten Accorde



möglichst vielstimmig versucht, und schon bei acht Stimmen die Gezwungenheit (z. B. in der siebenten), das Kreuzen (der sechsten und siebenten), das Ineinanderfallen (der zweiten und sechsten) u. s. w. beobachtet. Allerdings kann die rhythmisch-melismatische Ausführung der einzelnen Stimmen ganz andere Resultate, namentlich eine ungleich größere Mannigfaltigkeit hervorbringen, als das obige Schema zeigt; Stimmen und Chöre können wechseln, bald so bald anders sich unter einander verbinden u. s. w. Schwerlich wird man aber in längeren Sätzen, u. zumal mit auch nur zum Theil umkehrungsfähigen Stimmen über den real achtstimmigen Satz mit Vortheil hinausgehen. Noch sind die achtstimmigen Chöre und Motetten Seb. Bach's das Höchste, was in harmonischer und kontrapunktischer Weise geleistet ist, und auch aus dem ästhetischen Gesichtspunkte entspricht die Achtstimmigkeit der wesentlich höchsten Anforderung an die Tonkunst, insofern sie den Inbegriff aller Stimmen, den vierstimmigen Chor, zwei Mal enthält, also zu dem vollsten Gegensatze, den man regelmäßig wünschen und bedürfen kann, genügt. ABM.

Mehrfache Stimme, nennen die Orgelbauer eine solche Stimme, zu welcher mehrere Pfeifenchöre auf einem Stocke stehen.

Mehrstimmig, kommt her von mehreren Stimmen, ist also der geradeste Gegensatz von einstimmig: alle Compositionen, die für mehr als eine Stimme gesetzt sind, sey es für Instrumental- oder Vocalstimmen, heißen demnach mehrstimmig, oder in der Kunstsprache polyphonisch. Man vergl. diesen Artikel. Die jetzt üblichen mehrstimmigen Setzarten, zwei-, drei-, vier- und noch mehrstimmig, haben wir unter ihren einzelnen Artikeln betrachtet, die dann ebenfalls, noch neben den allgemeinen Art. Satz u. Stimme, nachzulesen sind. Die mehr-, oder eigentlich vielstimmige Setzmanier, wie sie bei den Alten in Mode war, u. die oft bis zu 48

Stimmen, wie eine solche Messe von Ballabene beweist, sich ausdehnte, ist jetzt ohne Nachtheil für die Kunst nicht mehr im Gebrauch. Uebrigens waren und sind auch diese Musiken, sobald sie über 8 Stimmen hinausgehen, im Grunde nichts Anderes als mehrchörig: es sind mehrere zu gemeinschaftlicher Wirkung vereinte 4stimmige Chöre. Wir brauchen wohl nicht erst zu bemerken, daß wir hier nur von Vocalmusik reden. Eine Instrumentalmusik kann nie mehrchörig heißen; aber auch nur dann mehrstimmig, wenn es wirklich concertirende Stimmen sind, wie im Terzett, Quartett, Quintett, Sextett, Septett, Octett u. s. w., wie auch in diesen Artikeln nachgewiesen wird. Wenn von einer Sinfonie z. B. für so und so viel Stimmen die Rede ist, so heißt das so Viel, als: gerade diese Stimmen sind in der Sinfonie concertirend thätig. Der mehrchörige oder so sehr mehrstimmige Satz, wie wir ihn bei den Alten, und besonders den Kirchencomponisten unter ihnen, zu bewundern haben, kam hauptsächlich durch Palestrina in Aufnahme. Vor ihm war, so weit die Geschichte reicht, nur Ockenheim der Einzige, der es versuchte, mehrchörig, und zwar bis zu 36 Stimmen, zu setzen. Von dieser Composition Ockenheim's spricht zuerst Glarean. Die berühmten Niederländer des 15ten Jahrhunderts schrieben gewöhnlich nur 4-, selten 5- oder 6stimmig. Compositionen für 2 Chöre versuchte zuerst Adrian Willaert, Zarlino's Lehrer, zu Anfange des 16ten Jahrhunderts; leistete aber auch anfänglich nicht Viel darin. Palestrina erkannte, daß das damals noch wenig bebaute Feld des mehrchörigen Satzes durch gute Cultur fruchtbar werden, und daß man besonders für die Größe der Wirkung großen Nutzen daraus ziehen könne. Und was er darin geleistet, ist weltbekannt. Es ist das Höchste, Beste seiner Zeit, und man kann behaupten, daß ihn keiner seiner Nachfolger des ganzen nächsten Jahrhunderts, in welchem der mehrchörige Satz noch in Blüthe blieb, sie mögen für 4, 5, 6, 9 oder gar 12 Chöre geschrieben haben, darin erreicht hat. Gleichzeitig mit ihm arbeiteten auf dem Gebiete Willaert, Zarlino und die Gabrieli, die 1587 Concerte und Sinfonien zu 12 bis 16 Stimmen herausgaben; auch Marc Antonio Ingegneri, der 1589 ein Buch Motetten zu 16 Stimmen zu Venedig drucken ließ. Nach Palestrina wurde die Sitte, für mehrere Chöre (viele Stimmen) zu schreiben, wahrhaft Mode. Es gab keinen tüchtigen Meister im 17ten Jahrhunderte, welcher sich nicht in 16-, 20- bis 24-, ja 36stimmigen Compositionen versucht hätte. Wer nähere Notizen darüber wünscht, lese Baini's Brief über die 4chörige Motette des D. Marco Santucci, welchem 1806 von der Acad. Napol. in Lucca der Preis zuerkannt wurde. Ueber die gewöhnlichen Werke dieser Art hoch erhaben stehen noch die 4chörigen Motetten P. Tib. Massaini's, die er Paul V. widmete; so auch die 4chörigen Motetten von Abbondio Antonelli; nicht minder die 12-, 24- und 32stimmigen Messen und Motetten P. Agostini's; die 16- und 20stimmigen Motetten A. Pacelli's; die 4chörige Messe und Vesper B. Bona's; die 16stimmigen Psalmen und Motetten Fr. Suriani's, A. Savetta's, A. M. Abbatini's; die 6- und 8chörigen Messen, Psalmen und Motetten P. Laurenzani's, A. Melani's, P. Canicciari's, G. Costanzi's, P. Pisari's, G. Jannaconi's; und, um alles Uebrige zu verschweigen, seyen zuletzt nur noch 3 berühmte 48stimmige, in 12 Chöre vertheilte Messen genannt, wovon die erste von O. Benevoli von 150 Sängern in der Kirche S. Maria sopra Minerva am 4ten August 1650, die zweite am 4ten August 1675 in derselben Kirche aufgeführt, und die dritte von Greg. Ballabene componirt wurde. Unter allen diesen wird jedoch Orazio Benevoli der gewöhnlichen Meinung nach für den größten

Tonsetzer in jenem Style (zu 4 Chören) gehalten, von Einigen sogar Palestrina vorgezogen, obgleich sich dieser nie über 3 Chöre hinausgewagt hat. Filippo M. Bonini (Ateista convinto, Venedig 1665) erhebt ihn im 7ten Dialog über alle bis dahin bekannt gewordenen Componisten, welches Lob Baini jedoch in Ansehung Palestrina's gründlich zu widerlegen und aus der Natur der Sache darzuthun weiß, welcher technische Unterschied zwischen den Compositionen des Einen und des Andern statt gefunden hat. Zum Schluß beweist er, daß die 4chörigen Compositionen Benevoli's den beabsichtigten Effect niemals erreichen, noch erreicht haben. Im 18ten Jahrhunderte nahm die Sucht zu mehrchörigen Compositionen schon nach und nach immer mehr ab. Die noch Etwas darin leisteten, waren meist halsstarrige Contrapunktisten. Ballabene's mehrerwähnte 48stimmige oder 12chörige Messe ist wohl das Letzte und Neueste, was die musikalische Literatur der Art aufzuweisen hat. Vor mehreren Jahren ward sie dem Hofrath Kiesewetter in Wien, dem hochverdienten Historiker, zum Copiren für seine Sammlung übergeben; er stellte sie aber unbenützt wieder zurück, da er durchaus keinen Gedanken darin ausfindig machen konnte, wenn nicht das kleinliche Streben dahin gerechnet werden soll, Quinten und Octaven zu vermeiden. „Von Effect," sagt Kiesewetter wörtlich in der von ihm edirten Kandler'schen deutschen Bearbeitung des Werkes über Palestrina von Baini pag. 129, „von Effect kann da, wie natürlich, keine Rede seyn. Die Musik hat daran, daß diese Art Landsturm aus der Mode gekommen, allerdings Nichts verloren." †††.

Méhul, Etienne Henry, 1763 in Givet geboren, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von dem blinden Organisten dieser Stadt. In seinem 10ten Jahre schon ward er Organist und Adjunkt in der Abtei Valledieu, wo er bei einem geschickten deutschen Contrapunktisten, Namens Hanser, die Composition studirte. Noch nicht volle 16 Jahre alt kam er nach Paris und wurde von einem damals berühmten Meister, Edelmann, im Clavierspiel unterrichtet. Zwei Jahre später verschaffte ihm der Zufall die Freundschaft des Ritters Gluck, der nach Paris gekommen war, um seine „Iphigenie" auf die Bühne zu bringen. Gluck nahm an M's Ausbildung selbst Theil, der auch sein ganzes Leben hindurch gerne gestand, daß Gluck ihn in den philosophischen und poetischen Theil der Tonkunst eingeweiht habe. Aber bald verließ Gluck Paris, und M. stand nun wieder allein, auf sich selbst verwiesen. Er studirte fleißig; componirte für Cammer und Theater; ward berühmt; huldigte den Grundsätzen der Revolution; setzte Volksgesänge, die die Sieger der Revolution gerne sangen und hörten; ward 1795 dann Professor der Musik am Nationalinstitute, später einer der 3 ersten Inspectoren des Unterrichts und Professor am Conservatorium der Musik und Mitglied der Ehrenlegion, 1810 pensionirt mit 2000 Frcs. jährlichem Gnadengehalte, und starb endlich am 18ten Oct. 1817. — Méhul's rein künstlerisches Schicksal bleibt bis zur Stunde noch immer ein Räthsel. Er war ein Mann von tiefem Geiste, seltenen Talenten, noch mehr aber von ausgebreiteten Kenntnissen und Einsichten in seiner Kunst, ein wahrhaft ausgezeichneter Componist. Dennoch hatte er mit den 3 ersten Werken, welche er in Paris aufs große Operntheater brachte, nicht das mindeste Glück. Da erschien er mit „Euphrosine ou le Tyran corrigé" auf dem Theater Feydeau, und machte damit einen glücklichen Wurf. Doch waren es auch nur die Neuheit des Textes und das vortreffliche Spiel der S. Aubin in der Hauptrolle, welche in dieser Hinsicht der Oper die wirksamsten Dienste leisteten. Die Musik selbst, obgleich die würdigste von allen

Méhul'schen Opern, schien den Pariser Kritikern an hypersthenischer Ueberbietung des dramatischen Ausdrucks zu laboriren. M. täuschte sich indeß über den eigentlichen Grund des Beifalls, und schrieb in gleichem Style alsbald „Stratonice", die auch ihres sehr interessanten Textes wegen großen Beifall erhielt, zu dem die geschraubte Musik das Ihrige beitrug. Nun verscharrte er sich immer mehr in der Zwangsgattung, so daß mehrere seiner folgenden Werke, z. B. „la Caverne", „Doria" (der nicht gefiel), „le jeune Henri" (der ganz durchfiel), „le jeune sage", „Horatius Cocles", „Melidore et Phrosine", „Timoleon", „Bion", „le Ballet de Paris", „le Tresor supposé", „la Taupe", „la Boucle de Cheveux", und besonders „Ariodant", Alles bei Weitem hinter sich ließen, was man bis dahin gewaltsam Erzwungenes auf der französischen Bühne gehört hatte. Nun brach jedoch die Revolution aus, und M. erschien mit den weltberühmten Volksgesängen „Chant du depart", „Chant de victoire", „Chant de retour", und anderen dergl. Hymnen. Gehören sie an sich schon zu den ausgezeichnetsten ihrer Art, so war die Zeit ihres Erscheinens gerade die rechte, ihrem Verfasser einen Namen und die Liebe des ganzen französischen Volks zu erwerben. M. ward auf einmal angebetet von den Franzosen, und sein Ruf drang mit mehreren Instrumentalcompositionen, die er in der Zeit schrieb, namentlich mit der bekannten „Jagdsinfonie" (Ouverture zu „le jeune Henri") selbst weit über sein Vaterland hinaus. In Deutschland erfuhr man dazu, und, wie wir aus sicherer Quelle wissen, selbst durch eigene Insinuationen seiner Seits, daß er ein Kenner, Verehrer und Anhänger der deutschen Musik sey, und halbmusikalische Kritiker raunten sich in die Ohren, daß er mit dem Plane umgehe, die deutsche Musik mit der französischen zu vermählen, und so schwur man denn hier noch mehr als in Frankreich, und wahrlich nirgends höher als in Deutschland, auf seinen ächten Beruf zum ersten Componisten der Welt. Seine Opern „Une folie", „Ariodant", „la Boucle de Cheveux" (Haarlocke), „les aveugles da Tolède" u. a. wurden auf die Bühne gebracht und erhielten schon um ihres Namens willen Beifall. Indeß konnte es nicht fehlen, daß, als in der französischen Regierungsform die willkührliche Grausamkeit dem gesetzlichen Despotismus gewichen war und letzterer eine allmählige Rückkehr zu den sentimentaleren Tugenden des gesellschaftlichen Lebens bewirkt hatte, das französische Publiknm, dessen momentane Blutgier allein im Stande gewesen war, die Septembrisir-Opern M's zu ertragen, der harmonischen wie der bürgerlichen Executionen müde, im Theater fortan nur angenehmer Empfindungen und keiner Haarsträubungen theilhaftig werden wollte. In diese Periode fällt auch das Urtheil, welches Napoleon über M's Styl fällte, und worauf dieser, ein lebensvoller und ehrgeiziger Künstler, mit großer Impertinenz geantwortet haben soll. Dem Publikum konnte er nicht wohl so entgegentreten, und es beschuldigte ihn laut der Untüchtigkeit, den musikal. Ausdruck auf dem Wege natürlicher Combinationen erreichen zu können. Die Schmach zu rächen, ließ er sich einen sogenannten italienischen Text machen und componirte eine sog. italienische Musik dazu; ließ dann durch seine Freunde aussprengen, der „Irato" (so hieß die Oper) sey von einem italienischen Meister, der nicht genannt seyn wolle. Die Pariser gingen in der That in die Falle, beklatschten die Oper tüchtig, und einige Journalisten luden M. sogar ein, diese Oper zum Muster zu nehmen. Natürlich trat nun dieser triumphirend hervor. Rechte Kenner ließen sich aber nicht täuschen: der Irato erhielt sich für einige Jahre auf dem Repertoire, übrigens weniger der Musik als des vortrefflichen, wahrhaft genialen Spiels Elevion's und Martin's wegen,

denn als kaum der Erstere abgegangen war, verschwand auch die Oper ganz und gar von der Bühne. Nun kehrte M. zu seinem alten Style zurück und überbot in der „Hélène" wo möglich Alles, was ihm früher schon Bizarres eigen gewesen war. Das gab seinem alten Glanze den letzten Stoß. Wo sich noch merkliche Spuren von diesem erhielten, war Deutschland. Den „Irato" und „Hélène" hatte man hier willig aufgenommen, und in jener zweideutigen Hoffnung einer Uebersiedlung des deutschen Styls nach Frankreich durch einen Franzosen, was jenem nicht wenig schmeicheln mußte, alle Mackel daran übersehen, das Unerklärliche zum Vortheil deutend, und das erklärlich Falsche als eine künstlerische Kryse ansehend. Im größeren Publikum fingen jedoch auch hier jetzt ganz unzweideutige Symptome von Gleichgültigkeit und Ueberdruß am Mehulschen Style sich zu äußern an, und M., ein Mann von der feinsten Menschenkenntniß und unterrichtet wie wenige Componisten, ja ein ganzer Historiker, fühlte, wie sehr Noth es that, vom holprigen Wege der dramatischen Declamation ab- und auf den gebahnteren des natürlichen, gemüthvollen Ausdrucks zu lenken. Sein „Joseph und seine Brüder" erschien. Die mit allen seinen übrigen überladenen Opern in dem entschiedensten Contrast stehende Einfachheit dieser überraschte, und man wandte ihm allgemein wieder neue Aufmerksamkeit zu. Den größten Beifall erhielt sie aber auch wieder in Deutschland, wo man sie in diesem Augenblicke, als die einzige von M., bisweilen noch giebt, während in Frankreich kaum die Geschichte noch davon spricht. Dies gehört aber zu den Zeichen der Zeit, und wenn in Deutschland beim größeren Publikum, und namentlich bei den Dilettanten, ein eigentlicher, von Innen ausgehender und characteristisch gefärbter Geschmack herrschte, — wir sind überzeugt, auch diese Oper, wie die Jagdsinfonie, mit der die Concerte bisweilen noch geschlossen werden, wäre auch hier, in Deutschland, längst schon vergessen. Und zu bewundern ist dennoch, wie der sonst so starke und energische Deutsche an der ermattet einfachen, einförmigen, lethargischen, psalmodisirenden Musik dieser Oper einst ein so enthusiastisches Wohlgefallen haben konnte. In Italien ist nie eine Oper von M. auf die Bretter gekommen, und es hätte wahrlich auch kein Versuch damit gemacht werden dürfen. Die Clavier- und übrigen Instrumentalsachen, die M. schrieb — und ihrer ist eine ziemliche Anzahl — ruhen längst als Reliquien alter Liebe, die man mit einem gewissen Erröthen betrachtet. So sah mit eigenen Augen fast ein durch ganz Europa renomirter und äußerst fruchtbarer Künstler das Schicksal seines geistigen Lebens in, mit und an sich vorübergehen, während Andere die Hoffnung mit sich ins Grab nehmen, daß ihr Geist vielleicht dann erst recht aufblühen wird in ihren Werken, wenn er entfesselt von dem irdischen Leibe mit erleuchtender Kraft in und über jenen weht. M's Talent war nicht Schuld daran, und sein Wissen dürfen wir höher anschlagen als bei vielen gleichzeitigen Tonsetzern, deren Ruf ihn weit überlebt; vielleicht hemmten die Drängnisse der Zeit, in welche sein hauptsächlichstes geistiges Aufblühen fallen mußte, sein von Natur kräftiges Genie in dem Aufschwingen zu der eigentlichen künstlerischen Höhe, die es in jeder andern Periode und unter vielleicht andern Umständen ohne Zweifel erreicht haben würde. Ein Räthsel aber bleibt es immer, wie wir sagten, und wir wagten es daher auch kaum, etwas Anderes als reine Thatsachen hier zu berichten.

Mehwald, Friedrich, geboren um 1806, besuchte nach vollendetem Schulcursus um 1825 das evangelische Schullehrer-Seminar in Breslau, und widmete sich seit dieser Zeit mit vielem Fleiße dem Studium der theo-

retischen und namentlich akustischen Theile der Musik. Als Mitredacteur der „Schlesischen Blätter" in Breslau hat er auch besonders in dieser Zeitung die Resultate seines emsigen Forschens niedergelegt, und viele Aufsätze musikalischen Inhalts, die in dieser Zeitschrift von ihm enthalten sind, wären wohl einer weiteren Verbreitung werth, als jene, als ein mehr auf eine bestimmte Gegend berechnetes Blatt, aus natürlichen Gründen genießt. Auch in die Leipziger allgem. musikal. Ztg. hat er mehrere treffliche Abhandlungen akustischen Inhalts geliefert. 1831 gab er bei Leukert in Breslau die Biographie J. J. Schnabels heraus. An praktischen Arbeiten erschienen von ihm bei Förster in Breslau: „2 Favorit-Gesänge", 2 Lieder aus dem „alten Feldherrn", und „5 Lieder der Liebe", — alle mit Guitarre- und Pianofortebegleitung. Lwe.

Mei, Girolamo, auch **Hieronymus Mäus** genannt, ein Florentinischer Edelmann, und eifriger Beförderer der Musik, wenn auch im Grunde nur aus bloßer Liebhaberei an dieser (man sehe den Art. Vinc. **Galilei**), lebte um die Mitte des 16ten Jahrhunderts, wie Jöcher behauptet, wahrscheinlich aber noch etwas später. Er schrieb Manches über Musik, was aber mehrentheils verloren gegangen ist. Von den noch vorhandenen Traktaten giebt Burney im 3ten Bande seiner Geschichte pag. 173 Nachricht. Als der merkwürdigste darunter wird angegeben: „De Modis Musicis", welcher gleichwohl aber Manuscript blieb; gedruckt hat man aber nur noch: „Discorso sopra la Musica antica e moderna" (Vened. 1602. 4.). Zur Erfindung der Opern trug er durch seine gemeinschaftlichen Bemühungen mit Galilei u. A. in des Grafen **Bardi** (s. d.) Hause bei. Man lese beide angezogene Artikel. 7.

Mei, Orazio, Capellmeister und Organist an der Cathedralkirche zu Livorno, wo er 1794 oder 1795 starb, war aus Pisa gebürtig und ein Schüler des berühmten Clari daselbst. Als die gelungenste unter seinen Compositionen gilt ein Stabat mater, und diese Stunde noch wird dasselbe von Kennern, die es hörten oder einsahen, für ein wahres Meisterstück ausgegeben.

Meibom, Marcus, der Jüngste aus der bekannten alten Gelehrten-Familie Meibom, guter Philolog, 1630 in Tonningen geboren, beschäftigte sich vorzüglich mit der Musik der Alten, und gab 1652 zu Amsterdam eine lateinische Uebersetzung der alten Schriftsteller über Musik („Antiquae musicae scriptores septem gr. et lat." 2 Bde. 4.) mit Noten und einer allgemeinen Vorrede heraus, welche er der Königin Christine von Schweden zueignete. Die Vorrede hat Mitzler auch in seiner mus. Bibliothek ins Deutsche übersetzt. Die Königin berief ihn darauf an ihren Hof. Sie fand so viel Vergnügen an seinen Beschreibungen der alten Musik, daß sie, um einen anschaulichen Begriff davon zu erhalten, Instrumente nach Beschreibung der griechischen machen ließ, und M. bewog, in dem damit veranstalteten Concerte eine griechische Arie zu singen, wozu der Professor Naudäus einen griechischen Tanz tanzen sollte. Die ganze Versammlung brach darüber in ein lautes Lachen aus. Wüthend sprang M. auf und gab dem Leibarzt und Liebling der Königin, Bourdelot, den er für den Anstifter hielt, eine Ohrfeige. Gleich darauf verließ er Stockholm und ging nach Copenhagen, wo er gut aufgenommen und zum K. Rath und Professor am Gymnasium zu Soroe ernannt wurde. Hernach kam er als Präsident des Zollamts nach Helsingör. Sein lebhaftes Temperament verwickelte ihn aber in so viele Streitigkeiten, daß er diese Stelle niederlegte und sich nach Amsterdam als Professor der Geschichte bei der dortigen Schule begab.

Hier veruneinigte er sich mit einem Bürgermeister, ward entlassen, reiste nach Frankreich und England, bot seine Beschreibung der alten Triremen (Schiffe mit 3 Ruderbänken) aus, und kehrte endlich nach Amsterdam zurück, und starb daselbst 1711. Man hat noch mehrere Werke von ihm, darunter ein Dialog de Proportionibus, ein Brief de Scriptoribus variis musicis (in Gaudius Episteln), Cl. Ptolemaei it. Bryennii harmonica cum comm. et version., und endlich Plutarch's Dialog de musica cum versione latina et gallica. Dr. Sch.

Meier, Fiedrich Sebastian, geb. den 5ten April 1773 zu Benedict-Baiern an Tyrols Grenzmarken, wo sein Vater die Stelle eines Ober-Gärtners bekleidete, und gestorben als pensionirter K. K. Hofoperist in Wien am 9ten Mai 1835. Gemäß der elterlichen Verhältnisse erhielt er eine Klostererziehung, und sollte wahrscheinlich dem geistlichen Stande geweiht werden. So wurde er denn zu den Humanioren nach München geschickt, wo er zugleich als Sängerknabe Dienste leistete, und sollte zu Salzburg die Philosophie absolviren. Allein das lustige, sorgenfreie Studentenleben behagte ihm besser als Logik und Metaphysik. Geübt auf mehreren Instrumenten wirkte er bei Tanzmusiken und im Theaterorchester mit, ließ als Souffleur sich gebrauchen, und betrat endlich aus Noth, da der seriöse Baßsänger ohne Abschied bei Nacht und Nebel fortwanderte, sogar die Bühne. Eine volle, sonore Stimme und blühender Jugendreiz kamen ihm trefflich zu Statten; das Loos der Zukunft war entschieden; die Collegien wurden für ihn auf immer geschlossen, und er schwur sofort zu Euterpen's Priesterkaste. Als mit dem Tode Kaiser Leopold's II. in ganz Deutschland eine allgemeine Landestrauer eintrat, durchpilgerte M. mit seinen Collegen Schwaben und die Schweiz; alle damals gangbaren Opern wurden zu Concertproduktionen benützt, und die Gesellschaft brachte sich ganz honett durch. Wie in den österreichischen Landen Thaliens Tempelpforten wieder geöffnet wurden, nahm M. ein Engagement in Linz an, und ging 1793 unter vortheilhaften Bedingungen zu dem Schauspieldirector Schickaneder nach Wien. Dort glänzte er eine Reihe von Jahren hindurch in allen ersten Baßparthien; wendete sich später gänzlich zum fein komischen Fache, worin er viele, wahrhaft classische Kunstgebilde lieferte, und zugleich ein ausgezeichnet mimisches, so wie ein vollendet declamatorisches Gesangstalent entfaltete. Entschieden verdankt nur ihm allein die Kaiserstadt eine reelle Geschmacksverbesserung; er war es, der bezüglich seines Einflusses als Oberregisseur zuerst Cherubini's, Méhul's, Dalayrac's, Lesueur's, Boieldieu's und anderer gediegenen Meister herrliche Bühnenwerke auf den deutschen vaterländischen Grund und Boden verpflanzte, und, dadurch den Sinn für Besseres in's Leben rufend, die schalen Schikaneder'schen Buffonarien verdrängte; er war es, der in seinen Benefiz-Concerten Händel's erhabene Tonschöpfungen, den „Messias", „Thimotheus", „Acis und Galathea", zu Gehör brachte, welche seit den einstigen Privatproduktionen bei Baron von Swieten in Vergessenheit schlummerten, und dem großen Publikum kaum dem Namen nach mehr bekannt waren. Bei der Vereinigung der 3 Haupt-Bühnen der Residenz trat er ausschließlich zur Hofoper über; als nun auch diese in Pächterhände kam, Barbaja die berühmtesten Gesangshelden aus Italien mit sich führte, Rossini und seine minder glücklichen Nachahmer auch in Wien immer fester zu wurzeln begannen, da sah M., daß für ihn nichts mehr zu thun und sein thätiger Wirkungskreis auf immerdar geschlossen sey. Er schritt um den Pensionsgehalt ein, wozu ein vorgerücktes Alter und zunehmende Kränklichkeit ihn berechtigten; lebte zurückgezogen

einer gebildeten Lektüre und dem Umgange weniger vieljährigen Freunde sich widmend; besuchte nur noch fleißig und antheilnehmend die Kirchenchöre, bis endlich eine wachsende Leberverhärtung seinen letzten, fast freudelosen Lebenstagen ein, vielleicht nicht unerwünschtes, Ziel setzte. —d.

Meier, alle Uebrigen unter Meyer.

Meiland, oder Meyland, auch Mailand und Mayland, Jacob, ward geboren zu Senftenberg 1542 und in der damaligen Churfürstl. Capelle zu einem der bedeutendsten Musiker seiner Zeit ausgebildet. Nach mehreren Reisen, die er der Kunst zu Gefallen machte, und auf denen er besonders noch dem Studium der Composition oblag, berief ihn der Markgraf Georg Friedrich als Capellmeister nach Anspach. 1575 ward er in Ruhestand versetzt, und nun erst arbeitete er fleißig für den Druck. Es erschienen von ihm viele deutsche und lateinische Motetten, 4- und 5stimmige weltliche deutsche Gesänge, 5- und 6stimmige geistliche Gesänge u. dergl. m. Auch setzte er auf Veranlassung mehrerer Freunde Luther's Psalterium 4stimmig in Musik, und starb endlich 1592 oder 1593. Viele von seinen Werken, die einst sehr geschätzt wurden, befinden sich noch auf der Bibliothek zu München. 11.

Meineke, Carl, Clavier- und Orgelspieler, auch Componist, ist derzeit Organist an der St. Paulskirche zu Baltimore in Nordamerika, aber ein Deutscher von Geburt. Seine Lebensgeschichte ist uns unbekannt; vielleicht können wir im Nachtrage dieselbe mittheilen. Was wir gewiß wissen, ist, daß er jetzt (1836) ein Mann von ungefähr 45 Jahren ist, u. daß er noch 1810 in Deutschland war. Darauf ging er nach England und von hier nach Amerika. 1823 kam von dort von ihm zu uns ein Te Deum für Solostimmen und Chor mit Orgelbegleitung, das in Philadelphia gestochen und verlegt worden war. Es ist ein in seiner Art, und namentlich in Rücksicht darauf, daß es 1822 in Baltimore wirklich aufgeführt wurde, höchst interessantes Werk. Alle anderen Compositionen (es sind kleinere Clavier- und Orgelsachen), die von M. in Deutschland bekannt sind, gab er noch vor seinem Abgange nach England 2c. heraus.

Meinert, Johann Heinrich, ein um die Mitte des vorigen Jahrhunderts berühmter Orgelbauer zu Löhr, bauete unter anderen 1746 das 53stimmige Werk in der evangelischen Kirche zu Freistadt mit 8 Bälgen, 1748 das 26stimmige Werk im Bethause zu Hermsdorff; 1753 ein Werk von 36 Stimmen in Goldberg, und nachgehends noch eins von 26 Stimmen zu Harpersdorff im Liegnitzischen.

Meintzen, Mademoiselle, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts eine der geschätztesten deutschen Sängerinnen, war damals am Hamburger Theater angestellt. Daselbst heirathete sie später auch den Oberst Nirot, und zog mit demselben nach Hannover. Aus welchen Gründen wissen wir nicht, gewiß aber ist, daß sie schon nach einigen Jahren wieder das Theater betrat, und zwar ebenfalls zu Hamburg, unter Dreyer's Direction. Musikalisch gebildet war sie nicht sehr, ja sie soll kaum die Noten gekannt haben; aber sie besaß, wie überall gerühmt wird, eine wunderherrliche Stimme und einen hinreißenden Vortrag.

Mejo, Aug. Wilh., Musikdirector in Chemnitz, wurde 1793 zu Nossen geboren. Seine musikalische Bildung wurde in Oederan begründet und in Leipzig, wo er 7 Jahre als Orchestermitglied wirkte, so wie in Domanze in Schlesien, wo er 11 Jahre einer Privatcapelle vorstand, zu einer Höhe gesteigert, daß er nicht nur als Virtuos auf der Clarinette und Violine, sondern auch als geschmackvoller Componist und tüchtiger Director gleich

achtungswerth dasteht. Seit Ende Novembers 1832, wo er in seinen jetzigen Wirkungskreis trat, hat sich die Instrumentalmusik in Chemnitz ungemein gehoben, denn vor ihm waren die Leistungen der sog. Stadtpfeifer keineswegs den Ansprüchen des Publikums und der Zeit genügend. Von dem schönen Erfolg seines rastlosen, oft aufopfernden Bemühens geben die alljährlichen Winterconcerte den besten Beweis, wo das 24 Mann starke Orchesterpersonal sogar Beethoven'sche Sinfonien recht brav ausführt. Außer mehreren sehr gelungenen Arrangements für Orchester stehen unter seinen Compositionen 2 Ouverturen aus H=Moll und Es=Dur obenan. Vier Hefte Variationen für Blasinstrumente sind bei Breitkopf und Härtel gedruckt worden. B.

Meißner, Philipp, Großherzogl. Hof= und Cammermusikus zu Würzburg, als welcher er erst vor ohngefähr 10 bis 12 Jahren gestorben ist, war ein vorzüglicher Virtuose auf der Clarinette, auch Componist für sein Instrument, und am 14ten September 1748 zu Burgpreppach im fränkischen Kreise geboren. In seinem 7ten Jahre kam er auf die Schule zu Würzburg, um sich zum Studium der Theologie vorzubereiten, für welches der Vater ihn bestimmte. Seiner Liebe zur Musik und namentlich zum Clarinettblasen wegen erhielt er nebenbei später Unterricht auf diesem Instrumente von dem damaligen Hofmusikus Heßler. Noch nicht 16 Jahre alt konnte er sich schon vor dem damaligen Fürsten von Würzburg, Adam Friedrich, hören lassen. Auf den Rath dieses großen Musikfreundes widmete er sich nun ganz der Musik, und ward von demselben alsbald zu weiterer Ausbildung auf Reisen geschickt. Am 6ten Mai 1766 verließ er Würzburg und ging zunächst nach Mainz; dann über Mannheim und Bruchsal nach Straßburg. Hier nahm ihn der Cardinal Prinz von Rohan in Dienste und nach einigem Aufenthalte in Straßburg mit nach Paris, wohin er sich schon längst gesehnt hatte, als dem Orte, wo allein nur seine Bildung die höchste Vollendung bekommen konnte. 3 Jahre verweilte er in Paris, und jede Gelegenheit, die sich ihm zur Vervollkommnung in seiner Kunst darbot, benutzte er während dieser Zeit höchst sorgsam und fleißig. Er ward Cammermusikus des Marquis von Branca, erster Clarinettist im Orchester der großen Oper und Hautboist bei dem Musikcorps der damaligen sog. Pariser Noblegarde. Oefters trat er neben seinen Dienstgeschäften als Virtuos in dem Concert spirit. auf, und erhielt stets allgemeinen Beifall. Auch an den Hof zu Versailles ward er mehrere Male berufen, um sich daselbst hören zu lassen, u. kehrte immer reich beschenkt, mit Beifall und Geld, zurück. Endlich verließ er mit dem reichen Polnischen Fürsten Vincenz Potocki Paris und ging nach Frankfurt am Main. Von hier aus besuchte er seine Heimath. Der Fürst von Würzburg, davon in Kenntniß gesetzt, berief ihn sogleich auf sein Schloß Veitshöchheim, und überrascht durch die außerordentlichen Fortschritte, die er in jeder Hinsicht in seiner Kunst gemacht hatte, trug derselbe ihm sogleich die Stelle eines Cammermusikus an seinem Hofe an, und er blieb daher auch augenblicklich in Würzburg, das er gerade vor 10 Jahren, bis auf den Tag hin, verlassen und seit dieser Zeit nicht wieder gesehen hatte, von nun an aber auch nicht wieder verlassen wollte, Kunstreisen, deren er später wirklich auch noch mehrere machte (durch ganz Deutschland und die Schweiz), ausgenommen. Zur Composition fühlte er sich nie recht berufen; Virtuos nur war er durchaus; gleichwohl schrieb er eine Menge Concerte, Quartette, Duette und Variationen für sein Instrument, die, wenn sie auch von künstlerischer Seite betrachtet jetzt nicht mit Unrecht mehr oder weniger zur Seite gelegt sind, zu jener Zeit aber, wo

die Clarinette noch nicht zu den gewöhnlichen Concertinstrumenten gehörte, doch Viel zur allgemeineren Aufnahme dieser und zur Erweiterung der Sphäre der Leistungen darauf beigetragen haben. Sie machten zusammen eine ordentliche Clarinettschule aus, die bei unseren Clarinettvirtuosen sicher immer in rühmlichstem Andenken bleiben wird. Auch bildete er eine Reihe trefflicher und später weit und breit berühmt gewordener Schüler, wie z. B. die Clarinettisten Göpfert, Gebrüder Biernickel, Kleinheuß u. A., die sich über ganz Deutschland verbreiteten. Bei den jetzigen Baierischen Militär-Musikcorps sind noch manche Clarinettisten, die mit Ehrfurcht ihn ihren Meister nennen. P.

Meißner, Joseph, berühmter Bassist des vorigen Jahrhunderts, war aus Salzburg gebürtig, und starb auch daselbst als Erzbischöfl. Cammersänger um 1770. Seine Stimme hatte einen ungewöhnlich weiten Umfang, und besonders um dieser Eigenschaft willen ward er allgemein bewundert. Er machte mehrere Reisen nach Italien, sang auf den Theatern zu Pisa, Florenz, Neapel, Padua, Venedig und Rom. Auch in Deutschland waren Wien, München, Stuttgart, Würzburg, Köln, Augsburg, Speier und andere größere und kleinere Städte Zeugen seiner außerordentlichen Kunst.

Meißonnier, J. le jeune, Virtuos auf der Guitarre, rüstiger Componist, Lehrer seines Instruments und auch Musikalienverleger in Paris, von dem aber bis jetzt blos folgende Werke bekannt geworden sind: Méthode de Guitarre en 2 Parties (im eigenen Verlage), Nouvelle Méthode simplificée pour la Guitarre, petite Méthode de Guitarre, 3 große Trios für Guitarre, Violine und Bratsche, 3 Divertissements für Guitarre und Flöte, concertirendes Duett für 2 Guitarren, Fantasie und 3 variirte Arien für 2 Guitarren, 3 Notturnos für Guitarre und Flöte, Serenade für Guitarre und Violine, Serenade für Guitarre und Pianoforte, variirtes Thema für Guitarre und Pianoforte, 3 Rondos für Guitarre und Violine, 12 Parthien variirter Arien für die Guitarre, 2 Divertissements für die Guitarre, fortschreitende Studien oder Uebungsstücke für die Guitarre, die Annehmlichkeiten der Einsamkeit oder Sammlung kleiner leichter Stücke für die Guitarre (4 Hefte), u. 2 Sonaten für die Guitarre, welche alle in jeder Hinsicht den Liebhabern des Instruments sehr empfohlen zu werden verdienen. v. Wzrd.

Meister, Seminarlehrer zu Hildburghausen, s. Literatur.

Meisterfuge, auch Kunstfuge, fuga ricercata, s. Fuge.

Meistersänger. Zu Anfange des 14ten Jahrhunderts hörte der deutsche Adel, der früher in der Ausbildung deutscher Kunst und Wissenschaft, und namentlich der Poesie und Musik ordentlich gewetteifert hatte, ganz auf, an dieser edeln Beschäftigung Theil zu nehmen. An die Stelle seines Minnegesangs (s. Minnesänger) trat Waffenklang, und das kriegerische Leben zog den jungen Ritter mehr an als alle Kunst u. Wissenschaft. Im ganzen deutschen Vaterlande entbrannten Fehden mannigfacher Art. Nur hinter den Mauern der Städte konnten damals friedliche Künste und Gewerbe blühen. Hier aber erwählten denn auch ihre Freunde und Ausüber eine desto strengere Regel und Ordnung. Zünfte entstanden, deren Gesetze mit ängstlicher Pünktlichkeit befolgt werden mußten, und diese Zünfte erstreckten sich nicht blos über Handwerke, sondern auch über die sog. freien Künste, die Dichtkunst und Musik. Die ehrsamen, stillen Bürger und Handwerker, besonders der Reichsstädte, fanden Vergnügen daran, an langen Winterabenden die Lieder und poetischen Erzählungen der Minne-

sänger zu lesen; bald fielen diejenigen unter ihnen, die einiges Talent in sich spürten, darauf, auch solche Lieder zu machen, und neben dem Schuhmachen, Zinngießen, Leinwandweben auch fleißig zu dichten und zu singen. Kaum hatten mehrere dieser Versmacher einander gefunden und sich ihre Lieder mitgetheilt, so traten sie in eine ordentliche Zunft zusammen. Die alten Minnesänger waren, ihrer Meinung nach, ihre Vorgänger und Zunftgenossen. In späteren Zeiten nannten sie gewöhnlich 12 größtentheils ältere Dichter des Waltburgkrieges, die sog. 12 Meister, als die Stifter ihres Vereins und führten dieselben bis in die Zeit Kaisers Otto d. Gr. hinauf (man sehe Forkels Gesch. Thl. 2 pag. 768). Historisch erwiesen ist übrigens, daß Kaiser Carl IV. ihnen einen Freiheitsbrief und Wappen gab. Doch dienten ihnen jene Dichter und Sänger aus der sog. goldenen Zeit nicht dem Inhalte sondern nur, oder doch hauptsächlich, der Form nach zu Vorbildern, wie sie denn überhaupt auch diese für das eigentliche Wesen der Dichtkunst hielten und von dem Unterschiede zwischen einem poetischen und prosaischen Gedanken und Ausdrucke, der Mehrzahl nach unter ihnen, kaum eine Ahnung hatten. Ihre Versuche im Lyrischen beschränkten sich meist auf geistliche Lieder und im Epischen auf gereimte Erzählungen biblischer Geschichten, woneben sie mit deutschem Ernste das eigentliche Lehrgedicht besonders liebten und übten. Die aus ihren Gedichten abgeleiteten Regeln, die zu unverbrüchlichen Innungsartikeln erhoben wurden, jedoch später durch erfinderische Zunftglieder manche Bereicherung erhielten, nannte man die Tabulatur. Nach dieser bestand jedes Lied (Bar) aus mehreren Abtheilungen von beliebiger Anzahl (Gesätze); jedes Gesätz aber aus 2 Stollen (Strophe und Antistrophe), die nach derselben Melodie gesungen wurden; nach jedem Gesätze folgte ein Abgesang von anderm Versmaaße und neuer Melodie; den Beschluß machte jedesmal wieder ein einzelner Stoll, nach der Melodie des letzten Gesätzes. Zu strenger Bewahrung der Reinigkeit in Sprache und Prosodie hatte die Zunft ein langes Verzeichniß von hart verpönten Hauptfehlern, deren gewöhnlich 32 genannt werden und die alle ihre Namen haben. Jedes Lied der Meistersänger übrigens war auf Singen berechnet: wer ein neues Versmaaß erfand, erdachte zugleich auch eine neue Melodie, und Beides ward unter dem Namen der Weise oder des Tons begriffen. Solcher Weisen gab es eine große Menge, bis zu Strophen von 30 und mehr Versen. Sie waren durch die sonderbarsten Namen bezeichnet, als die Beerweis, die Brundelweis, der Blutton, die spitzige Pfeilweis, die Blassi Luftweis, die verschlossene Helmweis, die gelbe Lilienweis, die engl. Zinnweis, die Schrotweis, die blutglänzende Drahtweis u. dergl. scheinbar sinnliche, wohl zufälligen Veranlassungen zuzuschreibende Benennungen mehr. Die Zunft hatte gewisse Vorsteher, welche Merker hießen, weil sie auf die Fehler in Dichtung und Gesang zu achten (merken) und sie mit Geld zu bestrafen hatten. Wie andere Zünfte hielt auch die Meistersängerzunft ihre Zusammenkünfte auf ihrer Herberge oder Zeche; pflegten aber auch öffentliche Singübungen (Singschulen) in Kirchen zu halten. Zu Nürnberg luden sie zu einer solchen Uebung durch öffentlich ausgehängte, mit schönen Sinnbildern verzierte Tafeln ein. Die Singschule wurde dort in der Catharinenkirche gehalten. Der Anfang wurde mit dem Freisingen gemacht, wo Jeder, der auch nicht Meistersänger war, auftreten durfte, auch in der Wahl der Gegenstände mehr Freiheit gelassen, aber auch weder Lob noch Tadel, weder Preise noch Strafen ausgetheilt wurden. Sodann begann das Hauptsingen, welches die Meistersänger selbst und blos von Gegenständen aus der

heil. Schrift hielten und der Beurtheilung der Merker unterwerfen mußten. Diese saßen auf einem Gerüste am Altar an einem Tische, der durch einen Vorhang verdeckt war. Dieser Platz hieß das Gemerke. Der erste der 4 Merker gab Acht, ob das Gesungene der vor ihm aufgeschlagen liegenden Bibel gemäß sey; der zweite auf die Prosodie; der dritte auf die Reime, und der vierte auf die Melodie. In dieser durften nämlich niemals fremde Töne oder leere Verzierungen vorkommen. Alle Merker zeichneten die wahrgenommenen Fehler fleißig auf, und dem, der am fehlerfreiesten (glattesten) gesungen hatte, ertheilten sie den Preis. Zur Zierde erhielt er das Gehänge, eine Schnur oder Kette, woran Münzen hingen, auf deren einer (einem Geschenk von Hans Sachs) der König David abgebildet war. Daher hieß denn auch seit Hans Sachs das ganze Gehänge der David (s. d.) und der Sieger der Davidgewinner. Er hatte das Recht, das nächste Mal mit im Gemerke zu sitzen und auf Befragen seine Stimme zu geben. Der es nach ihm am besten machte, wurde mit einem Kranz von künstlichen Blumen geschmückt. Er stand bei der nächsten Versammlung an der Kirchenthür und nahm von den Zuhörern Geld ein. Wer einmal das Kleinod gewonnen, hatte auch das Recht, Lehrlinge der Meistersingekunst zu ziehen. Meister ward Einer immer erst, wenn er neue Melodien erfinden konnte. Wer blos singen konnte und sich in den gesetzlichen 6 Gesangstönen (Solmisation) bewegen, hieß eigentlich nur Sänger. Für den Unterricht ward indeß niemals Lehrgeld genommen, sondern man beabsichtigte dabei nur die Fortpflanzung der Kunst, und die Ehre, viele Schüler zu haben, war sehr gesucht. Die Instrumente, worauf die Meistersänger ihre Lieder u. Gesänge zu begleiten pflegten, waren Zither, Violine (Fiedel) und Harfe. Die Zünfte der Meistersänger, oder wie sie sich aus Bescheidenheit lieber selbst nannten, der Liebhaber des deutschen Meistergesanges, bildeten sich am Ende des 14ten Jahrhunderts zuerst in Mainz, Straßburg, Augsburg, Ulm und haben in mehreren Reichsstädten bis weit ins 17te, in Nürnberg sogar bis ins 18te Jahrhundert bestanden. Hier erhielt sie wohl besonders der Stolz auf den Ruhm des bekannten Meistersängers Hans Sachs. Sein Bild war auch auf einem der oben erwähnten Aushängeschilder gemalt, zum ewigen Preis der Zunft, und zum ewigen Vorbild aller Zunftgenossen. Sonst waren sie im Allgemeinen schon zu Ende des 17ten Jahrhunderts zu herumreisenden Possenreißern herabgesunken, an denen die immer mehr nach Höherem strebende Cultur aber bald keinen Gefallen mehr finden konnte. Zu den berühmtesten Meistersängern gehören Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, einst Dr. der Theologie zu Mainz; Meister Regenbogen, ein Schmid; Meister Hadlaub und Muscablut. Wagenseil giebt in seiner Beschreibung der Stadt Nürnberg ausführliche Nachrichten über unseren Gegenstand. G.

Meisterschaft, als technisches Kunstwort, bezeichnet das Gilden- und Zunftwesen unter den alten Musikern und Sängern, wie z. B. der Meistersänger, der noch jetzt in einigen Gegenden mit gewissen Vorrechten und Gerechtsamen bestalten Stadt- und Amtsmusikanten u. s. w.

Meistre oder Maistre, Matthias de, ein niederländischer Contrapunktist, geb. zu Anfange des 16ten Jahrhunderts, war Domcapellmeister zu Mailand, wurde aber vom Churfürsten Moritz von Sachsen, nach des berühmten Joh. Walthers Tode, als Capellmeister nach Dresden berufen. Als er 1553 daselbst ankam, war der Churfürst zwar schon gestorben, doch behielt ihn dessen Nachfolger nun, der Churfürst August. Er starb dort in den 60er Jahren des 16ten Jahrhunderts, nachdem er besonders viele

ein= und mehrstimmige Magnificate, Motetten, deutsche und lat. Lieder, Officien und dergl. Sachen mehr, in den Druck gegeben hate.

Mel, oder **Mell**, Rinaldo de, ein niederländischer Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, kam um 1580 noch in guten Jahren nach Rom, wo er seine Studien fortsetzte, nachdem er bereits Capellmeister am portugiesischen Hofe gewesen und bei dem Cardinal Gabriello Paleotto, einem Bologneser Patricier, als Cammervirtuos in Diensten gestanden hatte, von dem er auch 1591 als Capellmeister an der Cathedralkirche von Sabina angestellt wurde, als nämlich jener Cardinal dort Bischof war. Pitoni sagt von ihm (Not. mus. de contrap.), er habe von M. Foggia öfters gehört, daß M. der Erfinder des Contrapunkts gewesen, welcher gewöhnlich in den Sopranstimmen herrscht, was man gemeinhin cantare e sostenere la mula nannte. Sein Ruhm verbreitete sich durch ganz Europa, nicht blos der Litaneien von 1589 halber (welche Mattheson citirt), sondern vieler anderer Werke wegen, z. B. der 4 Bücher 3stimmiger Madrigalen (1582), 4 dergl. 4= und 5stimmiger Madrigalen (1584), 5 Bücher eben solcher (1590), 2 Bücher blos 5stimmiger Madrigalen (1591), und 5 Bücher 5= bis 12stimmiger Motetten (1592). Baini versichert in seinem Werke über Palestrina, daß er einige handschriftliche Notizen habe, die er von Pisari, Biordi, Liberati, Allegri durch Janacconi überkommen, in denen bei Rinaldo de Mel folgende sehr interessante Bemerkungen gefunden: „Fu forse questi il Maestro di Giovanni Petraloisio? No: ma fu Claudio Goudimel, dopo il quale venne in Roma il giovane Rainaldo, che fu il primo maestro del Seminario di Sabina, morto già il Palestrina“, wodurch der Zweifel, daß M., wie Burney, Hawkins und ihre Nachschreiber behaupten, mit Claudio Goudimel ein und dieselbe Person gewesen sey, wohl genugsam widerlegt ist. Auch Gerber weiß von diesem alten Meister Nichts, als daß er im 16ten Jahrhunderte lebte, setzt aber ganz irrig seine Blüthezeit um 1538.

Melani, Alessandro, war aus Pistoja gebürtig, und wurde am 16. Oct. 1667 als Capellmeister an der liberianischen Hauptkirche S. Maria Maggiore zu Rom angestellt, welches Amt er aber im Februar 1672 niederlegte, um nun ganz der Composition zu leben. Weitere Nachrichten über seine äußere Geschichte fehlen. Baini rühmt in seinem Werke über Palestrina mehrere herrliche 4chörige Messen, Psalmen und Motetten von ihm, die in den Römischen Archiven aufbewahrt werden. Auch für's Theater hat er Mehreres componirt, z. B. „Il carcerier di se medesimo“ und „il Podesta di Coloniola.“ In einer Arie dieses letzteren Dramas sucht er die Stimme verschiedener Thiere auf Instrumenten nachzuahmen, wie Arteaga in seiner Geschichte der ital. Oper (Forkels Uebers. Thl. 1 pag. 335) versichert. 17.

Melekt oder **Kenet**, auch **Kent**, eine in Aegypten und Abyssinien einheimische Trompete, die dort aber blos beim Militär oder den Kriegern überhaupt gebraucht wird. Sie wird aus Rohr verfertigt, und hat eine Oeffnung von weniger als einem halben Zoll, aber eine Länge von 5 Fuß 4 Zoll. Am Ende des Rohrs ist ein rundes Stück von einem Kürbis befestigt, welches die Stelle der Stürze an unseren Trompeten versieht, und an der Außenseite mit kleinen Glöckchen verziert ist. Das ganze Instrument ist mit Pergament überzogen, und giebt nur einen einzigen, aber sehr starken, fürchterlichen Ton. James Bruce, der dieses Instrument in einem Briefe an Burney beschreibt, sagt darüber (nach Forkels Uebersetzung in seiner Geschichte Thl. 1 pag. 85): „Bei Märschen, ehe der Feind

noch gesehen wird, wird diese Trompete nur mäßig geblasen; nachher aber stark und so heftig, daß sie die Abyssinischen Soldaten ordentlich in Wuth und Raserei versetzt. Unbekümmert um ihr Leben werfen sie sich dann mit der größten Hitze auf den Feind. Ich habe oft in Friedenszeiten versucht, welche Wirkung der Klang dieses Instruments auf die Eingebornen machen würde, und gefunden, daß Niemand, der ihn hörte, ruhig sitzen bleiben konnte, sondern Jedermann aufstehen und so lange in Bewegung bleiben mußte, als die Trompete geblasen wurde." Ob nicht noch andere Ursachen zu dieser Wirkung des einen Trompetentones, der noch so stark seyn mag, beitragen (wie bei der Wirkung unserer Trommeln, an welcher sicher auch das allgemeine Bewußtseyn von der einmaligen Bestimmung des Instruments großen Theil hat), wollen wir dahin gestellt seyn lassen.

Meletius, nicht zu verwechseln mit dem Bischof von Kyropolis (gest. 326), oder mit dem griech. Schriftsteller des 17ten Jahrhunderts Syr. Meletius, war ein griechischer Tonkünstler des 9ten oder 10ten Jahrhunderts. In dem Cataloge der Mediceischen Bibliothek wird er aufgeführt Monachus monasterii S. S. Trinitatis apud Tiberiopolin in Phrygia Majore incertae aetatis. In der Bibliothek zu Oxford befindet sich noch ein Manuscript von ihm, welches Regeln des Chordienstes und eine Sammlung der in der griechischen Kirche gebräuchlichen Gesänge, mit neugriechischen Noten, enthält. Der griechische Text ist schwarz und die Noten sind roth. Eine neuere Hand hat den Titel davor gesetzt: Meletius Monachus de Musica ecclesiastica, cum variorum poetarum sacrorum canticis. Dahinter befindet sich sein Bildniß, das auch Hawkins mit in seine Sammlung in seiner Geschichte aufnahm. Besonders interessant für den Alterthumsforscher wird das Manuscript auch dadurch, daß M. unter jedem Gesange den Namen des Componisten bemerkt hat.

Melgaz oder Melgaco, Diego Dias, Portugiesischer Kirchencomponist, geb. zu Cuba am 11. April 1638, war Capellmeister zu Evora, und starb hier am 9ten Mai 1700. In dem Kirchenarchive daselbst werden noch eine große Menge von seinen hinterlassenen Compositionen aufbewahrt. Besonders zeichnen sich darunter die 4stimmigen Motetten da Quaresma, die 4stimmige Motette de Defuntos, und ein 8stimmiges Gloria aus, welche er dem Erzbischof zu Evora 1694 dedicirte. Die übrigen bestehen in vielen Messen, Sequenzen, Lamentationen, Miserere's, Psalmen, Responsorien, Hymnen 2c., verschiedener Art.

Melisma, kommt aus dem Griechischen her, wo es ursprünglich nichts Anderes bedeutet als: Lied, Gesang, Melodie. In der Musik als technischen Kunstausdruck gebraucht versteht man darunter insbesondere aber den verzierten Gesang, die verzierte Melodie, und dann auch die Verzierung der Note selbst, die gemeinüblicher jedoch Coloratur und Dehnung (s. d.) heißt, weil das Melisma, d. i. eine aus mehreren Noten zusammengesetzte, nur auf eine einzige Sylbe gesungene Figur, nothwendig eine Sylbendehnung veranlaßt. — Melismatik ist dann die Lehre von der Verzierung im Gesange, gewissermaßen die Theorie des verzierten Gesanges, die die Regeln der Anwendung und Ausführung, den Zweck, Charakter 2c. dieses enthält. Besser glauben wir alles dies unter dem Namen Verzierungskunst im Gesange zu begreifen, u. so ist denn hier auch dieser Art. darüber weiter nachzulesen. — Das germanisirte Adjectivum Melismatisch endlich bezeichnet demnach nun in der Gesanglehre die Art des Gesanges oder Vortrags, bei welcher

mehrere Noten auf einen Vocal gesungen werden. Der melismatische Gesang bildet den Gegensatz zum syllabischen, wo Note auf Sylbe gesungen wird. Beide Arten des Gesanges erscheinen in der modernen Composition vermischt, denn selbst im Recitative finden sich bei den besten Componisten melismatische Dehnungen oder Verzierungen, wenn gleich hier der syllabische Gesang vorherrscht. Im Allgemeinen nennt man auch jeden verzierten Gesang melismatisch. Man vergl. im Uebrigen den angezogenen Artikel. a.

Melismatik und Melismatisch, s. den vorgeh. Art.

Melistes (eigentlich aes), von μελισμα—Gesang, wörtl.: Sänger. Bei den Griechen aber war dies Wort auch der Titel eines bei Hofe oder sonst angestellten Musikers überhaupt, der dem deutschen Musikmeister entspricht.

Mell, Rinaldo de, s. Mel.

Mell, Davis, von Profession eigentlich Uhrmacher, war aber auch Musiker, und galt um die Mitte des 17ten Jahrhunderts und noch später für den größten Violinspieler in ganz England. Schon unter dem Artikel Thomas Baltzar haben wir Etwas über ihn berichtet, was nachgelesen werden mag. Den Ruf, in welchem die Engländer bis ins 18te Jahrhundert standen, daß die Kunst des Violinspiels bei ihnen am meisten ausgebildet wäre, verdankten dieselben blos diesem Mell. Uebrigens wissen wir, daß der Ruf nicht lange dauerte.

Melodestik, allgemeiner Ausdruck für Lehre der Melodie) auch Kunst der Melodie. Durch Jean Paul (Vorschule der Aesthetik, kam das Wort zuerst in Gebrauch. S. Melodie.

Melodia, s. Melodie.

Melodica, von Johann Andreas Stein in Augsburg 1770 erfunden, ist ein Tasteninstrument mit einem Pfeifenwerke, dessen Ton am meisten dem einer Flöte à bec gleich kommt. Da es blos zum Mehrhervorheben und eindringlicheren Vortrage der Melodie (daher auch der Name) bestimmt ist, so liegt sein Stimmregister auch mehr in der Höhe, u. es hat nur den Umfang von 3½ Octaven, vom kl. g bis zum 4gestrichenen c. Der eigentliche Baß fehlt ihm ganz. Damit übrigens der Spieler auch diesen sich selbst dazu accompagniren kann, ist das Instrument so eingerichtet, daß es, als ein zweites Clavier gleichsam, auf ein anderes gesetzt werden kann. Seine äußere Form ist die eines kleinen Flügels von 3½ Fuß Länge. Das Eigenthümliche des Instruments, dessen Wirkung in mancher Beziehung ganz vortrefflich ist, besteht darin, daß der Spieler die Modification der Stärke und Schwäche eines jeden einzelnen Tones völlig in seiner Gewalt hat. Schöner und accurater als irgend auf einem anderen Instrumente kann man auf der M. ein crescendo und decrescendo hervorbringen, blos durch den entsprechenden Druck des Fingers. Auch kann der Ton, der sich bei dem stärksten forte, wie bei jeder Flöte, etwas erhöht, wenn diese Erhöhung nicht statt finden soll, durch eine mechanische Vorrichtung, die mit dem linken Knie regiert wird, in der reinsten Stimmung erhalten werden, und ohne daß seiner Schönheit und seiner körnigen Kraft oder seiner leichten Ansprache auch nur das Geringste dadurch benommen würde. Die Pfeifen erhalten den nöthigen Wind natürlich durch einen Blasbalg, dessen Bewegung man aber gar nicht wahrnimmt, da dieselbe weder den Spieler noch einen besonderen Calcanten beschäftigt, sondern einzig und allein durch eine Federkraft hervorgebracht wird, die auch nach Maaßgabe

der mehr oder weniger erforderlichen Windkraft sich modificirt. Gleichwohl ist das Instrument, das von seinem Erfinder auch immer in hohem Preise gehalten wurde, nie in allgemeineren Gebrauch gekommen.

Melodicon, ein von Riffelsen in Copenhagen 1803 erfundenes Instrument. Müller in seiner ästhetischen Einleitung 2c. Thl. 2 pag. 211 giebt irrig Diez in Emmerich für den Erfinder dieses Instruments aus. Dieser Diez erfand das Melodion, was aber nicht mit dem Melodicon verwechselt werden darf, wie Müller gethan zu haben scheint. Dieses Melodicon ist ein Instrument, das im Grunde aus Nichts als aus lauter Stimmgabeln besteht, welche auf einem metallenen Kegel vibriren und durch eine Tastatur auf die Weise zum Klang gebracht werden, daß mit Niederdruck einer Taste, mittelst eines hinten angebrachten Mechanismus, ein mit weichem Leder überzogener Hammer an die tonentsprechende Gabel schlägt. Daß das Instrument erstens eine reine Stimmung hat und dann zweitens auch bessere Stimmung hält, als ziemlich alle anderen Instrumente, liegt in der Natur der Sache, daß es aber ganz unverstimmbar sey, können wir seinem Erfinder, der das versichert, deshalb nicht glauben, weil jede Stimmgabel, auch wenn sie noch so rein und sauber und trocken erhalten wird, doch dem Einflusse der Luft und somit auch einer, wenn auch noch so geringen Verstimmung zu gewissen Zeiten und unter gewissen Umständen unterworfen ist. Der Umfang des Melodicons beträgt 5 volle Octaven. Die Töne sprechen natürlich alle leicht an, je nachdem der Mechanismus des Hammeranschlags leicht und präcis ist. Nach dem Maaße der Stärke und Schwäche dieses richtet sich auch die Kraft des Klanges, und so läßt sich denn auch durch Modification des Anschlags ein herrliches crescendo und decrescendo, forte und piano auf dem Instrumente hervorbringen, so bald nur der Spieler recht vertraut damit ist, u. die Eigenheiten des Anschla , und der Spielart, deren es hier viele giebt, genau kennt und sich zu eigen gemacht hat. W.

Melodie, lat. melodia. Das Wort Melodie kommt her von dem griech. μέλος — Lied, Gesang, Weise. Wir verstehen in der Musik zunächst darunter die regelmäßige und wohlgefällige Aufeinanderfolge der Töne, vermöge welcher höhere und tiefere, stärkere und schwächere Töne, auch wohl verschiedene Tonarten, mit einander abwechseln, je nachdem es das Spiel der Empfindungen und die jedesmalige Gemüthsstimmung fordern, die dadurch ausgedrückt werden sollen. Dies der allgemeine Begriff von Melodie. Andere geben denselben scheinbar noch bestimmter, wenn sie sagen: „Melodie ist die Folge einzelner, abwechselnd hoher und tiefer Töne von kürzerer und längerer Dauer, auf eine bestimmte Tonart begründet, die ohne Beihülfe der Harmonie schon eine Empfindung auszudrücken vermögen.“ Uns scheint das aber ein vorzeitiger Eingriff in die Melodik, die der allgemeine Begriff von Melodie doch nothwendig vorausgehen muß, und dieser kann nur enthalten, 1) daß die M. ist eine successive Tonverbindung, 2) eine Reihe von Tönen, die dem Ohre durch ihre Folge und Abwechselung nach bestimmter Höhe und Tiefe angenehm erscheint, und 3) im speciellen Gegensatze zur Harmonie — der Gesang irgend eines bestimmten Tonstücks, der Instrumental- oder Vocalmusik. Eine höchst sinnige allegorische Entwickelung des Begriffs, oder besser Darstellung des Wesens der M. hat ein vorgeblicher Laie in der Cäcilia Bd. 7 pag. 223 ff. niedergelegt. Wie man übrigens den Satz aufstellen mag, gewiß bleibt immer, daß der Componist durch die Melodie im Allgemeinen, mag sie nun als Hauptstimme einer combinirten Musik (in den contrapunktischen Toncom-

binationen, Fugen, Canons rc., Subject genannt), die jedes Instrument und jede Stimme nach Umständen führen kann, oder mag sie als wirklicher Gesang, gleichsam getragen nur von einer einfachen Harmonie, deren einzelner Stimmengang auch Melodie heißt, erscheinen, — immer will der Componist besonders durch sie das ausdrücken, das Gefühl oder diejenige innere Gemüthsstimmung, was oder welche der Gegenstand seiner künstlerischen Darstellung ist, und so bleibt sie denn immer auch das Wesentlichste eines jeden Tonstücks, die Seele einer jeden Musik, der die Harmonie, als solche, nur als aushelfendes oder unterstützendes Ausdrucksmittel, wie der Körper dem Geiste, untergeordnet bleibt. Der Gesang, d. h. im Sinne von Melodie, ist und bleibt die vornehmste Aufgabe, das stete Ziel einer jeden Musik. Daraus folgt indessen nicht eine Vernachlässigung oder Hintenansetzung der Harmonie. Wie der Körper, der Leib, bei aller anerkannten und obwaltenden Superiorität des Geistes, dennoch stets bleibt ein großer Halbtheil des menschlichen Ganzen, und jener nicht ohne diesen und dieser nicht ohne jenen seine ganze Wirkung, seine Bestimmung erreichen kann, so auch Melodie und Harmonie. Diese hebt jene und stellt alle ihre Schönheiten und Kräfte in ein helleres, wirksameres Licht; jene wieder verbindet und überstrahlt diese und läßt alle ihre Schönheiten in dem eigenen Lichte sich zu einem desto ergreifenderen Ganzen abspiegeln. Doch davon nicht weiter hier. Nur so Viel war nöthig, um darzuthun, wie höchst nothwendig u. unnennbar wichtig es für einen Tonsetzer ist, die wesentlichen Eigenschaften einer guten Melodie und die Mittel zu kennen, wodurch diese erreicht, geschaffen werden kann. Das lehrt die Melodik. — Indem wir sofort zu dieser übergehen, müssen wir jedoch gleich im Voraus die Unzulänglichkeit aller Regeln eingestehen, die gewöhnlich über die Kunst gute Melodien zu schaffen von wohl allen unseren Theoretikern, sowohl in umfassenden Kunst-Theorien als in besonderen hieher gehörigen Abhandlungen, wie z. B. von G. B. Doni, J. J. Rousseau, Ch. Michelmann, E. G. Baron, G. della Casa, Ch. G. Neefe, Weber u. A., aufgestellt werden. Diese Kunst selbst, das Schaffen guter Melodien, nennen sie Melothesie: ein inhaltschweres Wort, erborgt von den kunstsinnigen Griechen! — Wer hat sie schon gelehrt, und wer irgendwo gelernt?! — Wo eine Melodik in dem Sinne, wie sie gegenüber den vielen Harmoniken beschaffen seyn müßte?! — Wer hat je Jean Paul widersprechen können, wenn er in seiner Vorschule zur Aesthetik sagt: „Eine Melodestik giebt der Ton- und Dichtkunst nur der Genius des Augenblicks; was die Theorie dazu liefern kann, ist selber Nichts als Melodie, nämlich dichterische Darstellung (wenigstens Aufsuchung und Bezeichnung des praktisch musikalischen Schönen). Alles Schöne kann nur wieder erweckt und bezeichnet werden durch etwas Schönes" u. s. w. — wer hat je diesem widersprochen, oder durch die That es anders bewiesen?! — Und so vermögen denn auch wir in dieser Beziehung hier Nichts, als nur leise Andeutungen zu geben, die sich, in ihrem Umrisse, zumal mehr auf die Form, die äußere Gestaltung einer schönen Melodie als auf deren innere, erste praktische Bildung beziehen. Was sich allenfalls darüber sagen läßt, über den psychischen Ausdruck des Tons, als des Hauptelements aller Melodie, in seinen verschiedenen Beziehungen und Combinationen, enthalten zudem die einzelnen Artikel über Ton- und Taktarten, Tempo, Rhythmus, Intervalle, Instrumente u. s. w. Denn die Verschiedenheit der Töne an sich und die Verschiedenheit des Fortschreitens von einem Tone zum andern sind es vornehmlich, welche den Componisten in Stand setzen, mittelst

melodischer Tonverbindungen ein schönes Spiel der Empfindungen und Gefühle auszudrücken; und dazu gesellt sich noch die Verschiedenheit der Bewegungen, das Rhythmische. In allen diesen Beziehungen muß die Melodie — fahren wir hier im Allgemeinen fort — den Aeußerungen der zu schildernden Empfindungen angemessen seyn und wieder auf unsere Empfindungen zurückwirken können, denn das eigentliche Wesen einer jeden Melodie besteht einzig und allein im Ausdruck. Sie muß alle Mal irgend eine innere Empfindung schildern, und dergestalt zwar, daß ein Jeder, der eine Melodie hört, sich einbildet, die Sprache eines Menschen zu hören, der von einer gewissen Empfindung durchdrungen ist und sich bestrebt, dieselbe durch äußere tönende Zeichen kund zu geben. Demnach ist sie Werk des Genius, der Begeisterung. In sofern sie nun aber in den Händen des Tonsetzers auch als ein Werk der Kunst und des Geschmacks erscheint, muß sie auch, wie jedes andere Kunstwerk, ein Ganzes ausmachen, in welchem die mannigfaltigen Mittel der Darstellung zu einer vollkommenen Einheit verbunden sind. Einheit in schöner Mannigfaltigkeit ist auch hier das erste höchste Gesetz. Herz und Ohr müssen zugleich gerührt und in gespannter Aufmerksamkeit erhalten werden. Um dem zu genügen, ist zunächst nothwendig, daß ein Haupt- oder Grundton in der M. herrscht, der durch eine gute, dem Ausdrucke angemessene Abwechselung in der Modulation verschiedene Abstufungen bekommt. Das kann nur geschehen durch das Festhalten einer gewissen Tonart, die dem Charakter des Stücks entsprechend gewählt werden muß, denn jede Tonart hat ihren eigenen Charakter, wie umgekehrt jede Empfindung ihren eigenthümlichen Ton. In ganz kurzen Melodien, die blos aus ein Paar Hauptsätzen bestehen, kann man auch durchaus bei dem Grundtone bleiben, oder höchstens in die Tonart der Dominante übergehen. Längere Stücke hingegen erfordern nothwendig Abwechselung in der Tonart, damit der leidenschaftliche Ausdruck auch in Absicht auf das Harmonische seine Schattirung und Mannigfaltigkeit erhält. Dann ist zweitens die Verschiedenheit der Tonfortschritte hier von großer Bedeutung, denn so wie jedes Gefühl nicht auf gleicher Höhe lange verweilt, und wie es niemals innerlich rhythmisch unverbundene Sprünge macht (man sehe den Art. Gefühl), so fordert auch sein Ausdruck, die Melodie, wie aber auch um des nöthigen Wohlgefallens an dieser willen, ein nicht willkührliches Auf- und Absteigen durch größere oder kleinere, consonirende oder dissonirende Intervalle, sondern wie die Empfindung selbst abwechselnd steigt oder fällt, sich leicht oder mühsam in Freude oder Schmerz bewegt. Drittens erfordert der Rhythmus genaue Berücksichtigung. Jeder Gesang erweckt durch die einzelnen Töne, welche der Zeit nach auf einander folgen, den Begriff der Bewegung. Zwischen Gang und der Bewegung der Melodie ist eine so große Aehnlichkeit, daß überall, auch bei den rohesten Völkern, die ersten Gesänge unzertrennlich mit Gesang oder Tanz verbunden waren. Jede Bewegung, wo keine Ordnung und Regelmäßigkeit herrscht, ist ermüdend. Daher würde eine Folge von Tönen, so harmonisch richtig man auch deren Fortschritte fände, wenn unter denselben nicht irgend eine abgemessene Ordnung in der Abwechselung vorhanden wäre, unsere Aufmerksamkeit keinen Augenblick fesseln. Ein Ton muß gleichsam aus dem andern hervorgehen; es muß Fluß in der M. seyn. Auch eine gewisse Gleichförmigkeit muß vorhanden, die Folge der Töne in gewisse gleiche Zeiten oder Schritte getheilt seyn. Diese Schritte müssen, wenn sie aus mehreren kleinen Rückungen bestehen, dadurch fühlbar gemacht werden, daß jeder Schritt auf der ersten Rückung

stärker als auf den übrigen angegeben wird, oder einen Accent bekommt. Dadurch entsteht das Gefühl des Taktes. Die gleich langen Schritte oder Takte müssen in gefälliger Abwechselung auf einander folgen, und es ist daher nothwendig, daß die Dauer des Taktes in kleine Zeiten, nach gerader und ungerader Zahl, eingetheilt werde; daß die verschiedenen Zeiten durch Accente, durch vereinten Nachdruck, oder auch noch bewirkte Rückungen einzelner Töne sich von einander unterscheiden. Daraus entstehen nun wieder neue Arten von Gleichförmigkeiten und Mannigfaltigkeit, die den Gesang angenehm machen. Der gefühlvolle Ausdruck wird demgemäß auch durch schnelle oder langsame Bewegung, durch den geraden und ungeraden Takt und die daraus entstehenden verschiedenen Accente, durch die besondere Art oder Anzahl der einzelnen Theile des Taktes, durch die Austheilung der Töne in dem Takte nach ihrer Länge und Kürze, und endlich durch das Verhältniß der Einschnitte und Abschnitte und Absätze zu einander bestimmt. Jeder dieser Punkte trägt das Seinige zum Ausdruck bei. Ferner muß eine gute M. auch leicht sing= oder spielbar, und, nach Beschaffenheit ihrer Art, leicht von dem Gehöre aufzufassen seyn. Wo diese Eigenschaft fehlt, da werden alle übrigen und wenn auch noch so großen Verdienste einer Composition leicht unwirksam und übersehen. Doch lassen sich alle diese Eigenschaften nur mit Beziehung auf die fortschreitende Musikbildung einestheils, und anderntheils auf die auszudrückende Empfindung bestimmen. Die Leichtigkeit, das Gefällige und Fließende kommt oft von der Art der Fortschreitung her, und bei dieser ist zu merken, daß man, so lange der Ausdruck der darzustellenden Empfindung keine Ausweichung fordert, sich so streng als möglich in der Grundtonart oder in deren Nähe halten muß. Kühne, schroffe Darstellungsobjecte erfordern nun freilich ganz andere Mittel. — Die Eigenschaft einer guten Gesangsmelodie insbesondere besteht in dem treuen Wiedergeben des Ausdrucks des Textes. Dazu muß der Tonsetzer diesen förmlich studiren, ihn verstehen und selbst tief empfinden. Wo das Gefühl so innig und eindringend wird, daß das Gemüth gern dabei verweilt, — da ist die Stelle, die ausdrucksvollsten Wendungen anzubringen, und der erfahrne und berufene Tonsetzer braucht nicht lange zu suchen nach den Mitteln dazu. Allein ist der Dichter nicht vollkommen musikalisch, so wird es dennoch auch dem Componisten bisweilen sehr schwer werden, namentlich den schicklichsten Rhythmus zu treffen, obschon dieser, besonders hinsichtlich der Perioden, Absätze und Einschnitte, sich genau nach dem Texte richtet. Doch kommt es vor, daß das metrische Maaß des Textes gegen das gesetzliche Ebenmaaß der Musik streitet, so muß sich der Tonsetzer durch Wiederholungen und Versetzungen zu helfen wissen. Man sehe die Art. Dithyrambus und Lyrisch. Höchst zweckwidrig ist dabei die Schilderung körperlicher Dinge, welche der Dichter nur dem Verstande, nicht der Empfindung vorlegt, die hier doch ganz allein Sache der Musik ist. Noch unstatthafter sind Schilderungen einzelner Worte oder Nachahmung der dadurch bezeichneten Gegenstände. Das würde Malerei seyn, zu der die Tonkunst nie herabgewürdigt werden sollte. S. Tonmalerei. Endlich ist noch zu erwähnen, daß gewisse Fehler gegen die Natur des Taktes oft auch die M. höchst unangenehm und widrig, vor Allem schwer faßlich machen, z. B. das Anbringen von Dissonanzen auf Takttheilen, die solche nicht gern vertragen; taktwidrige Synkopien und Rückungen ꝛc. Im $3/4$ Takte z. B. können die Vorhalte oder freien Dissonanzen, wenn die Rückungen durch Viertel geschehen sollen, in der Regel nur auf dem ersten Viertel angebracht werden; geschehen die Rückungen aber

durch Achtel, so können die Dissonanzen auf dem ersten, dritten u. fünften Achtel stehen. Im 6/8 Takte hingegen fallen die Dissonanzen auf das erste und vierte Achtel, und werden mit dem dritten und 6ten vorbereitet. Die Natur der Taktarten, ihr rhythmischer Accent erfordert es so. Ausnahme davon kann nur die Gegenbewegung machen. — Was bis hieher nun in Beziehung auf die Composition einer Melodie gesagt worden ist, gilt natürlich auch, ohne Ausnahme, von ihrem Vortrage. Hier ist auf Stärke und Schwäche, Bindung und Stoßen, Accentuiren, Tempo u. s. w. eben so sehr zu sehen, daß Alles genau beobachtet wird, als der Componist seine Tonerfindungen darnach einrichten und Alles darnach ordnen und vorschreiben mußte. — In technischer Hinsicht theilt man die M. nun endlich noch ein in Haupt- und Nebenmelodie (wie Haupt- und Nebenharmonie). Unter Hauptmelodie versteht man zuweilen auch das, was richtiger Hauptstimme heißt, und im Gegensatze dazu unter Nebenmelodie die Neben(Mittel)-stimme. So sagt man z. B. von einem Streich-Quartett die erste Violine habe die Haupt-, die anderen Instrumente die Neben-Melodien. Das soll nichts anderes heißen als Stimmen. Hauptmelodie ist eigentlich nur die Melodie in einem Satze, die den Hauptausdruck hat, d. h. die den Grundton einer gegebenen, auszudrückenden Empfindung durchführt. Neben dieser Hauptmelodie können sich nun auch noch ein oder mehrere Stimmen (in einem mehrstimmigen oder combinirten Tonstücke nämlich) melodisch vorherrschend (nicht harmonisch) fortbewegen, und entweder nun eine, jener Hauptmelodie widerstrebende (Gegenbewegung) oder eine damit verwandte Idee aus- und durchführen, je nachdem es das Darstellungsobject erfordert, der damit auszudrückende Gefühlsassociationskreis eng oder weit ist, — und die auf die Weise sich bildenden Melodien heißen dann Nebenmelodien. Gewöhnlich liegt die Hauptmelodie in der obersten Stimme, als vorherrschend und den Hauptausdruck habend, und die Nebenmelodie als untergeordnet und jene nur, obschon eine gewissermaßen für sich bestehende Darstellung führend, melodisch begleitend, in den darunter liegenden Stimmen. Doch kann es auch umgekehrt vorkommen. Bei a ist Ersteres, bei b Dieses der Fall, welche Sätzchen man jedoch nur als eben schnell zur Hand kommend nehmen muß:



Die fehlenden harmonischen Stimmen sind leicht dazu zu denken. — In historischem Betracht nennt man die Melodie älter als die Harmonie. Das ist nicht allein wahr, sondern ganz natürlich. Doch wenn man annimmt, daß der erste wirklich melodische Gesang durch Nachahmung der Vögel entstanden sey, so ist das eine von jenen Vermuthungen, die man deshalb nicht wohl ihren Vertheidigern nehmen kann, weil nichts Gewisses dagegen zu setzen ist. Wahrscheinlicher übrigens scheint uns doch, daß der Gesang ein allmähliches Erzeugniß des Menschen ist, denn die einzelnen

Töne, woraus ein Gesang, eine M. besteht, sind Aeußerungen lebhafter Gefühle, die die Natur dem Menschen auch ohne seinen Willen gewissermaßen auspreßt. Das Kind, wenn es so recht seelenvergnügt ist, wie man zu sagen pflegt, singt in seiner Art, ohne an irgend eine Nachahmung zu denken. Das Gefühl bekommt dadurch gleichsam etwas Körperliches, woran es sich festhält und wodurch es sich dauernder macht. Auch ist es keine seltene Erscheinung, daß das Kind, wie der erwachsene rohe Naturmensch, mit der Wiederholung solcher leidenschaftlicher Töne, eines solchen von der Natur gebotenen Gesanges, eine gewisse gleichförmige Bewegung des Körpers, ein regelmäßiges und in gleichen Zeiten wiederkehrendes Hin= und Herwanken desselben, verbindet, und so entstand der Takt, — und mit diesem endlich die wirklich geregelte Melodie, wie man nach und nach aufmerksamer wurde auf die Mittel in der äußeren Kundthuung eines Gemüthszustandes, die diesen je nach Erforderniß schneller ändern oder länger erhalten. Ohne Widerspruch kann man den Ursprung der M. als eine in bestimmter gleichförmiger Bewegung fortfließende Folge gefühlvoller Töne bestimmen. Die M. in dem Gesange der menschlichen Stimme ist freilich die ursprünglichste, aber auch vollkommenste, weil sie, als lebendigstes Erzeugniß des menschlischen Geistes, jedem Ton auf das Genaueste die besondere Abstufung geben kann, die der Affect, der richtige Ausdruck erfordert. Und deshalb nennt man gewöhnlich auch nur die ganz vorzüglichen, vollkommen gelungenen Instrumental=Melodien — Gesang, die dem Gesange der menschlichen Stimme am nächsten kommen; daher kommt denn auch der Vorzug, den die Vocalmusik vor der Instrumentalmusik hat, daß sie, als erster und natürlichster Gefühlsausdruck wirklich auch vollkommen bestimmte Gefühle wieder zu erwecken im Stande ist; und darauf beruht denn endlich auch die Nothwendigkeit des Studiums des menschlichen Gesanges oder der Melodien in ihrer ursprünglichsten Gestalt von Seiten des bloßen Instrumental=Componisten. Kein Tonsetzer wird je im Stande seyn, eine auch nur in ihrer äußeren Form vollendete Melodie zu schaffen, der nicht selbst zu singen versteht, ob nun mit mehr oder minder schöner und kunstgebildeter Stimme, ist einerlei; nur s i n g e n muß er können, d. h. sein Gefühl durch entsprechende musikalische Töne in vollkommenster Wahrheit und Reinheit zum deutlichsten Erkennen ausdrücken. Daß die Italiener von jeher mehr Fleiß und Werth auf gefällige Melodien legten, hat zwar ihnen einen Vorzug vor allen übrigen Völkern und Nationen hinsichtlich des Reichthums g e s c h m a c k v o l l e r Melodien gegeben, keineswegs aber zugleich auch a u s d r u c k s v o l l e r. Mit der größeren Ausbildung der Harmonie ließen sich die Deutschen auch die Bearbeitung der Melodie hinsichtlich der tieferen Wahrheit, Bestimmtheit ihrer Darstellung nothwendig mehr angelegen seyn. Und so ist es gekommen, daß dort mehr das Ohr, hier mehr der Geist unterhalten wird. In der Vereinigung Beider ersteht das Vollkommene, das bis zum heutigen Tag freilich erst von Wenigen ganz erreicht ward. — Außer den oben angeführten Schriften empfehlen wir zur weiteren Lectüre über diesen Gegenstand noch den großen Artikel M e l o d i e in Sulzers „Theorie der schönen Künste."

M e l o d i o n, oft schon mit Riffelsens M e l o d i c o n verwechselt; aber es ist ein, wenn auch sehr ähnliches, doch anderes und namentlich in seinem Mechanismus anders construirtes Tasteninstrument, von dem Mechaniker Dietz in Emmerich 1806 erfunden. Sein Ton wird durch die Reibung metallener Stäbe, die in perpendikulärer Richtung in chromatischer Tonfolge neben einander stehen, mittelst eines mit einem elastischen Körper

umringten, sich umdrehenden Cylinders hervorgebracht, welcher letztere mit den Füßen des Spielers in Bewegung gehalten wird, und zwar so, daß bei Forte-Stellen die Bewegung geschwinder, beim Piano hingegen langsamer genommen werden muß. Diese letztere aber erfordert sehr wenig Anstrengung, und gerade wegen dieser Uebereinstimmung in der Bewegung des Cylinders mit der beabsichtigten Kraft des Tones gewöhnt sich der Spieler, der jeder Clavierspieler seyn kann, so leicht an die Arbeit des Tretens eines behufs jenes Umdrehens des Cylinders unter dem Instrumente angebrachten Fußtritts, daß er nach nur einiger Uebung gar nicht mehr daran denkt. Jeder Ton hat den ihm zukommenden proportionirten Stab, der mittelst einer daran angebrachten Feder, die sich beim Niederdrücken der Taste dem Cylinder mittheilt, in Vibration gesetzt wird. Ueberdies ist jeder Stab von oben mit einer Schraube versehen, um das Instrument, wenn es nöthig ist, in Zeit von 10 Minuten bequem einen ganzen Viertels- oder halben Ton höher oder tiefer stimmen zu können. Uebrigens hält es bei seiner sehr einfachen und starken Struktur sehr lange Stimmung, und kann, bei nicht gewaltsamer Zerstörung, mehrere Jahre auch ohne die mindeste Reparatur gebraucht werden. Sein Tonumfang ist $5\frac{1}{2}$, auch 6 volle Octaven. Der Corpus ist nicht volle 4' lang und nicht ganz 2' breit, und dient zugleich zu einer geschmackvollen Zimmer-Meuble. Hinsichtlich der Klangfarbe seines Tons läßt sich streng genommen gar keine Vergleichung mit einem anderen Instrumente anstellen. Voller und nicht so einschneidend als der Ton der Harmonica nähert dieselbe sich am meisten den Blasinstrumenten, z. B. den Flöten, Clarinetten, dem Fagott &c., und es lassen sich deshalb sog. Harmoniemusiken bis zur Täuschung darauf hervorbringen. In der That ist es in dieser Hinsicht besonders ein merkwürdiges und wahrlich einer größeren Verbreitung werthes Instrument, als ihm solche bis jetzt zu Theil wurde. Mit der Harmonica hat es den außerordentlich zarten Ausdruck gemein, indem es aller, auch der feinsten Nuancirungen des Tones fähig ist; unterscheidet sich aber von ihr noch durch den bedeutenden Vorzug, daß sich die Töne keineswegs unter einander vermengen, sondern beim Absetzen der Finger plötzlich verschwinden. Dagegen hängt es von der geschickten Behandlung des Spielers ab, dem Tone in gewissen Fällen, wo es von guter Wirkung seyn könnte, eine noch etwas längere Dauer zu geben, auch wenn der Finger von der Taste muß. Dann hat es einen eben so leichten Anschlag wie das beste Clavier, und auf keinem Instrumente kann man so herrliche Ligaturen bewirken als auf ihm, und nur allenfalls die menschliche Stimme kann das sog. messa di voce so gelungen geben. In dem ersten Jahrzehent des laufenden Jahrhunderts beschäftigte Dietz eine ganze Fabrik mit dieser seiner Erfindung; doch sind die meisten Exemplare, die er fertig brachte, nach Holland und Westphalen, die wenigsten nach dem inneren Deutschland gekommen. Hier lernte man das Instrument hauptsächlich nur durch damit reisende Virtuosen kennen. Es kann auch seyn, daß der hohe Preis, in welchem Dietz sein, freilich auch herrliches, Fabrikat hielt, dem weiteren Verbreiten desselben hinderlich war, und dann waren es bis jetzt nur erst sehr wenige Instrumentenmacher und Mechaniker, die dasselbe in gleicher Vollkommenheit nachzumachen verstanden. W.

Melodisch, ist Alles, oder hier besser gesagt, jede Tonreihe, die dem innern und äußern Wesen, Gehalt und Form, und den Gesetzen der Melodie entspricht. Man sehe daher diesen Artikel.

Melodram, Drama per musica (von dem griech. μελος — Gesang, und δραμα — theatralische Vorstellung), eine Unterart des Sing-

spiels, nach der Zahl der spielenden Personen auch Monodram, wenn nur eine Person vorkommt, und Duodrama, wenn 2 Personen thätig sind, genannt, ist ein dramatisches Gedicht, das durch abwechselnd eintretende, zuweilen auch die Rede begleitende Musik unterbrochen wird. Von der Oper und Operette unterscheidet es sich dadurch, daß die Personen darin nicht singen, sondern declamiren und die Musik hauptsächlich nur die Pausen ausfüllt, indem sie die in der Rede ausgedrückten Gefühle theils vorbereitet, theils fortführt. Indeß kann bei dieser begleitenden Musik hie und da, wo sich schickliche Gelegenheit dazu findet, auch Gesang seyn, besonders Chor, wie z. B. in Büttingers „Vater Unser" von Mahlmann. Der Inhalt ist meist ernst und leidenschaftlich, die Form lyrisch und der Stoff gewöhnlich (wenigstens ehedem) aus der Mythologie entlehnt. Man hat mit Recht gegen das Melodram bemerkt, daß es zu wenig Abwechselung und Mannigfaltigkeit gewähre, und daß die Musik die Einförmigkeit des Eindrucks verstärke, indem sie durch Töne nur das wiedergebe, was schon durch Worte dargestellt ist; daß man Gefühle dargestellt sehe, ohne die sie erzeugende und von ihnen wieder erzeugten Handlungen kennen zu lernen. Wir sehen immer Wirkungen ohne die Ursachen zu erfahren. Bei den Duodramen verhält sich das freilich schon wenigstens in Etwas besser, weil bei 2 handelnden Personen die Möglichkeit, eine dramatische Handlung gehörig zu beginnen, zu verwickeln und zu vollenden, schon größer ist. Aber auch dazu wird ein ausgezeichnetes Talent erfordert, da die mechanischen Hülfsmittel immer noch sehr beschränkt sind. Auch wird durch den Wechsel von Musik und Declamation der Gang der Empfindung zu sehr und oft unterbrochen, und der Schauspieler, wenn die Darstellung auf der Bühne statt hat, während der Musik in die größte Verlegenheit gesetzt, seine Pausen schicklich durch Mimik ausfüllen. Die erste Idee zu dem Melodram gab J. J. Rousseau durch seinen Pygmalion; doch ging die eigentliche Erfindung von dem Schauspieler Brandes aus, der für seine Frau, die in der lyrischen Declamation so Vollkommenes leistete, eine brillante Parthie zu haben wünschte und zu dem Ende nach Art des Pygmalion eine Cantate („Ariadne auf Naxos") von Gerstenberg bearbeitete, die G. Benda (s. d.) mit einer vortrefflichen Musik beschenkte. Dadurch ward denn Benda auch der erste Erfinder des musikalischen Theils des Melodrams. Anfangs fand dasselbe großen Beifall, wohl hauptsächlich um seiner Musik willen, und so schrieb Gotter alsbald seine „Medea", der dann von anderen Dichtern und Componisten schnell mehrere, ja viele nachfolgten, z. B. Meißner und Neefe mit „Sophonisbe", Lichtenberg und Vogler mit „Lampedo", Ramler mit „Cephalus und Pocris", Rambach mit „Theseus auf Creta", Kaffka mit „Rosamunde", welche letztere 3 mehrere Male und verschieden componirt sind u. s. w. Doch dauerte der Beifall, da die eigentliche Handlung fehlt und die Production immer mehr rein lyrisch ward, also das Interesse nicht festhalten konnte, nicht sehr lange, so gelungen auch, besonders in der von Benda gesetzten „Ariadne" und „Medea", der musikalische Theil war, und sicher wäre das M. schon ganz aus der Mode gekommen, wenn nicht einzelne Schauspieler, die vorzüglich in der Declamation glänzen wollen, sie zu ihren Gastdarstellungen und Concertproductionen gern benutzt hätten und noch benutzten. So haben denn aus letzterem Grunde neuere Componisten noch angefangen, Gedichte, z. B. die Balladen von Schiller, melodramatisch zu bearbeiten, oder in Opern und Schauspielen melodramatische Scenen einzuschieben. In ersterer Art zeichnen sich vorzüglich aus: Bernh. Ans. Weber durch seinen „Gang nach dem Eisenhammer", Lindpaintner

durch seine „Glocke“ von Schiller und andere Dichtungen, Zumsteeg durch Klopstocks „Frühling“ und Uber durch den „Taucher“ von Schiller. In letzterer Art sind z. B. die Wolfsschluchtscene im „Freischütz“ und einzelne Scenen in der „Preciosa“ von Weber behandelt. Betrachten wir sie aber alle, die ganze große Masse von Melodramen, die uns vorliegt, recht genau, so müssen wir aufrichtig gestehen: wirklich ästhetischen Werth hat das M. blutwenig; ja von rein musikalischer Seite betrachtet scheidet es fast ganz aus dem Bereiche wahrhafter, ächter Tondichtung. Nach der gewöhnlichen Vorgabe soll eine derartige Anwendung der Musik den Zweck haben, den Ausdruck des Sprechenden zu verstärken. Allein da muß man doch fragen, wenn diese Verstärkung wesentlich und durch die Natur der Empfindungen gefordert ist, warum geht diese Verstärkung nicht unmittelbar von dem aus, welcher diese Empfindungen äußert, oder mit anderen Worten, warum wird die Rede überhaupt nicht Gesang? Die begleitende Instrumentalmusik kann ja hier nur der Reflex der Empfindungen des Sprechenden seyn; wie kann aber dieser Reflex stärker werden als die Empfindung selbst? Nur ein Fall läßt sich denken, wo Musik mit gesprochener Rede verbunden werden kann, und der ist, wo die Instrumentalmusik die Eindrücke der Natur und Umgebung auf den Sprechenden und Handelnden darstellt. Aber da ist wieder eine gefährliche Klippe, an der das Talent der meisten Melodramen-Componisten scheitert, indem sie in reine Tonmalerei (s. d.) sich verlieren, der die ächte Kunst nie einen achtbaren Platz auf ihrem Gebiete gestattet. Selbst Carl M. von Weber vermochte in seinem „Freischütz“ nicht, dieser Gefahr zu entgehen, und schuf eine Carricatur statt eines Charakterbildes in der Scene der Wolfsschlucht, obschon hier, was die melodramatische Arbeit von Seiten des Tonsetzers noch begünstigt und rechtfertigt, da der Mensch an sich stets über den Naturerscheinungen steht, — wir sagen: obschon hier die Natur als ein Uebermächtiges, zauberisch Ueberwältigendes erscheint, und Geistererscheinungen in die poetische Wirklichkeit treten. Und im besten, im glänzendsten Falle verhindert immerfort das Abwechseln von Musik und Declamation einen befriedigenden Totaleindruck und die nöthige Ausbildung beider Künste. Wer vermöchte an jenen stets gewaltsam abgerissenen, im Charakter sich fast immer widersprechenden musikal. Sätzen, selbst wenn sie an und für sich die vortrefflichsten Gedanken enthielten, Gefallen zu finden? Der Melodramendichter glaubt überdem meistens noch, dem Componisten nicht genugsame Gelegenheit zur Entwickelung seiner Kunst zu geben, wenn er nicht fleißig die Empfindungen unter sich selbst streiten läßt, und dadurch entsteht natürlich dann ein noch größerer Mangel an Einheit in der musikalischen Darstellung, daß fast jede musikalische Periode, welche die Declamation unterbricht, einen verschiedenen und sich oft vernichtenden Charakter zur Erscheinung bringt. So bedarf es denn wohl keines weiteren Beweises, daß das M., in welchem, wie Bouterweck in seiner Aesthetik sich ausdrückt, 2 Künste, die dasselbe Ziel verfolgen, mit besonderer Höflichkeit einander abwechselnd Platz machen, wenn die eine der anderen in den Weg tritt, insbesondere seines musikalischen Theils wegen, für eine gänzlich unnatürliche und deshalb unstatthafte Gattung dramatischer Erzeugnisse zu erklären ist, über deren Unwerth auch der Erfolg längst schon entschieden hat. In neuester Zeit fanden die melodramatischen Scenen und Dramen besonders wieder viel Glück in Frankreich, und von dorther hat sie die leidige Uebersetzungswuth auch wieder auf die deutschen Bühnen und in die deutschen Concertsäle als eine häufigere Contrabande eingeschwärzt, indem sie hier dann mit einer deutschen Musik auf-

traten, wie z. B. „die Waise und der Mörder", mit Musik von Seyfried, worin die stummen Gefühle des Victorin allerdings durch Musik treffend ausgedrückt sind, und „der Galeerensclave". Die Franzosen aber, sagt Schlegel in seinen „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur", verstehen unter Melodrama nicht wie wir ein Schauspiel, worin Monologe mit Instrumentalmusik in den Pausen abwechseln, sondern wo in emphatischer Prosa irgend etwas Wunderbares, Abentheuerliches oder auch heimliche Handlungen nebst den dazu gehörigen Decorationen und Aufzügen zur Schau gebracht werden, und wenn sich auch — setzen wir weiter hinzu — auf die Neigung dazu etwas Besseres bauen ließe, so hat der französische Sinn u. Geschmack die meisten jener Melodramen doch bis zur Abgeschmacktheit rohe und gleichsam Miß= oder Fehl-Geburten des Romantischen werden lassen. Und so beweisen es denn auch eben jene genannten französischen Machwerke der Art, die Nichts sind, als rohe Schauspiele, in denen nur zuweilen das Melodramatische eingemischt ist, um den Effect zu steigern. Mag es denn auch daher kommen, daß man neuerdings, doch uneigentlich, fast jedes recitirende Schauspiel mit eingewebten Gesängen und Tänzen ꝛc. schlechtweg nur ein Melodram nennt. Eine gute Schule — das müssen wir zugeben — ist immer das M. für angehende dramatische Componisten, eine herrliche Uebung, sich in den Geist eines Dichters hineinzuleben, an einen gegebenen Stoff festzuhalten und ihn durch die Mittel einer andern Kunst wiederzugeben. Schulstücke aber, Exercitien und pädagogische Aufgaben haben und durften noch nie Anspruch machen auf einen wahrhaft künstlerischen Werth. — Zur weiteren Belehrung über unsern Gegenstand lese man: Eberhard „Ueber das Melodram" (in seinen vermischten Schriften, Halle 1788); Maaß, in den Nachträgen zu Sulzers „Theorie der schönen Künste" Thl. 3. Stck. 2; und Herder in seiner Areastea Stück 4. Dr. Sch.

Melograph (von dem griech μελος — Lied, Gesang, und γραφω — schreiben, niederschreiben, zusammengesetzt, also zu Deutsch eigentlich: Gesang=, Melodienschreiber). Zwei höchst interessante Maschinen führen diesen Namen: 1) eine Art Automat, der um seiner mechanischen Verrichtungen willen richtiger auch Extemporirmaschine, Fantasirmaschine und Improvisirmaschine heißt. Es ist dies eine aus mancherlei Pfeifen=, Blas=, Saiten=, Räder= und Uhrwerk, das durch eine Federkraft in Bewegung gesetzt und erhalten wird, bestehende Maschine, die sich ans Clavier setzt und fantasirt, wobei ihr weiter nichts fehlt als die Fantasie. Sie bearbeitet nämlich jedes beliebige Thema nach allen bestehenden Regeln der Umkehrung und Nachahmung, ohne im Mindesten jedoch auf Geistiges oder ästhetische Schönheiten Rücksicht zu nehmen und auch Rücksicht nehmen zu können. Wenn wir so eben sagten, daß sie jedes beliebige Thema so bearbeite, so ist das doch nur zu verstehen von der Anzahl derjenigen Themas, für deren Bearbeitung die Maschine selbst eingerichtet ist. Dasjenige von den Themas, welches man von dieser variirt vorgetragen haben will, wird, ebenfalls durch eine mechanische Vorrichtung, in die Maschine gesteckt, und läuft dann in dieser, wie die Kugel beim Roulett, in einer Zirkellinie herum, wobei es nach Vollendung einer Variation immer wieder zu einer neuen Veranlassung giebt. So wunderbar nun von mechanischer Seite betrachtet eine solche Maschine ist, so hat sie im Ganzen doch in musikalischem oder künstlerischem Betracht gar keinen Werth. Man staunt sie, oder vielmehr ihren Meister, einmal an und fühlt sich nicht wieder zu ihr hingezogen. — 2) heißt Melograph die Notenschreibemaschine,

die auch Notensetzer, Notencopist, Copiermaschine und nach Art ihrer Bestimmung noch anders genannt wird. An ein Clavierinstrument angeschraubt, schreibt oder vielmehr druckt dieselbe augenblicklich Alles pünktlich ab, was auf dem Instrumente gespielt wird. Für Improvisatoren ist das ein unschätzbares Hülfsmittel, ihre momentanen Einfälle zu erhalten und vor dem Vergessen zu bewahren, indem sie nun jeden gedachten Ton auch in Note auf dem Papiere haben. Die erste Idee zu einer solchen Maschine faßte 1747 ein Londoner Geistlicher, Namens Creed, der auch eine weitläuftige Abhandlung darüber der dortigen Königl. Societät der Wissenschaften überreichte, welche in den „Philosophical Transactions" 1747 Nr. 183 abgedruckt wurde. Nachher war es ein Deutscher, der Braunschw. Hofrath und Geheime-Secretair Joh. Fr. Unger, der den Gedanken weiter verfolgte, und 1752 eine gleiche Abhandlung der Königl. Academie der Wissenschaften in Berlin übergab, die besonders Euler sorgfältig prüfte, und auch dem berühmten Mechaniker Hohlfeld mittheilte. Dieser verfertigte alsbald eine Maschine darnach und legte dieselbe ebenfalls der Academie vor. Ueber das Schicksal derselben giebt der Art. Hohlfeld nähere Auskunft, so wie dort auch eine Beschreibung der Maschine selbst, so gut dieselbe sich hier aufstellen läßt, gegeben worden ist. Zu einer ausführlicheren und gar vollständigen fehlt hier natürlich der Raum; wer diese wünscht, findet sie in dem von genanntem Unger 1774 zu Braunschweig in der Waisenhaus-Buchhandlung herausgegebenen Werke: Entwurf einer Maschine, wodurch Alles was auf dem Claviere gespielt wird, sich von selber in Noten setzt, nebst dem mit dem Herrn Director Euler darüber geführten Briefwechsel und einigen anderen, diesen Entwurf betreffenden Nachrichten. Mit 8 Kupfertafeln. 40.

Meloni, Annibale, man findet ihn auch Melone geschrieben, und pseudonym Alemanno Benelli, welcher Name ein Anagramm seines wirklichen Namens ist, ein berühmter Componist und musikalischer Schriftsteller des 16ten Jahrhunderts, war aus Bologna gebürtig, und um 1550 Capellmeister daselbst. In Lechner's Mutetas sacras befinden sich einige 4stimmige geistliche Gesänge seiner Arbeit. Eine für die Geschichte der Musik merkwürdige Schrift von ihm ist „Desiderio di A. B." betitelt. Lange Zeit hielt man Bottrigari für den Verfasser derselben, und eine neue Auflage ward sogar auch unter diesem Namen gedruckt. Es ist ein Dialog, in welchem sich M. ausführlich über die Musikaufführungen seiner Zeit und über die Grundsätze der damals alten und neuen Musik ausläßt. Veranlaßt ward die Schrift durch F. Patricio, gegen welchen sie auch gerichtet ist. Sie erschien zu Venedig 1594 in 4.

Meloplast, eine in Frankreich erfundene und längere Zeit auch hie und da eingeführt gewesene Methode des musikalischen Unterrichts, welche Galin und dessen Nachfolger, Ph. de Geslin, in dem „Cours analytique de musique" (Paris 1824) näher beschrieben haben.

Melopoia (μελοποια), nach Aristides die Kunst ein Melos, einen Gesang, eine Weise zu verfertigen, dann aber auch das Verfertigte selbst, — wie wir mit dem Worte Composition sowohl die Erfindung und Abfassung eines Tonstückes, wie dieses selbst bezeichnen. Die Griechen legten ihre Melopoie große Wichtigkeit bei (Aristoteles poet. p. 25 nennt sie die größte Verschönerung der Tragödie), obwohl sie, abweichend von unserer Methode, die Rhythmopoie, die Kunst des Rhythmischen, von ihr schieden, und schon in sofern den Begriff weit enger faßten, als wir unsern Begriff von Composition. Sehen wir aber genauer hin, so überzeugen wir

uns abermals (vergl. die Art. griech. Musik), auf welchem niedern Standpunkte die griechische Musik sich befunden. Nach Euklid u. A. besteht nämlich der Inhalt der Melopoie blos in der Bestimmung: auf wie mannigfache Weise die Theile der Harmonik (Töne, Intervalle, Systeme) praktisch angewendet werden können. Da werden uns denn 6 Arten der Anwendung aufgewiesen: 1) Mone, Tonwiederholung; 2) Petteia, Akkordwiederholung (nach unserer Art zu reden, vergl. griech. Harmonie); 3) Stasis, Aushalten des Tones; 4) Tone, Aushalten eines Zusammenklangs; 5) Agoge, stufen- oder sprungweise Tonfolge, auf- oder abwärts; 6) Ploke, Auf- und Abschreiten von Zusammenklängen. Dies ist der uns überlieferte Inhalt der Melopoie, und zugleich der letzte Beweis, den wir hier für unsere Ansicht vom griechischen Musikstandpunkte zu geben haben. Drieberg sucht in seinem Wörterbuche der griech. Musik diesen Inhalt auf dem Wege der Conjektur zu erweitern und anzudeuten, wie vielfache Ton- und Akkordfolgen die Melopoie aufgewiesen haben könne, und wie ihr auch eine Form des Vorhalts nicht fremd gewesen sey. Wollten wir auch alle diese Conjekturen (die mehr von Vorliebe und Scharfsinn des Verf. als strenger Aufrichtigkeit gegen sich selbst zeugen) für vollkommen begründet halten, so würden sie doch unser Urtheil im Mindesten nicht ändern können. So lange die Compositionslehre nicht weiter gediehen ist, als zum Aufzählen einzelner Grundgebilde (Tonfolgen, Harmonien u. s. w.), fehlt noch die Anschauung des Lebens der Kunst, das (wie alles Leben) nicht im Zusammensetzen disparater Einzelheiten, sondern im organischen Entfalten besteht; fehlt eben so das erste Kriterium einer wissenschaftlichen Lehre. Die neuere Musik ist seit vier bis acht Jahrhunderten weit darüber hinaus. ABM.

Melos (griech), heißt: Gesang, Lied, auch Gesangspoesie; daher das Adject. melisch im Deutschen oft auch für melodisch, und endlich für lyrisch, mehr aber für reinlyrisch gebraucht wird. Man sehe die Artikel.

Melothesie (nicht Melodesie, wie Einige schreiben), s. Melodie.

Melpomenos (griech., wörtlich: der Singende), ein Beiname des Bacchus (s. d.), unter welchem derselbe zu Athen als Vorsteher der singenden Schauspiele verehrt wurde.

Melzel, Georg (nicht zu verwechseln mit Mälzel), geb. zu Tein 1624, bildete sich besonders durch das Studium von Kirchers und Schotts Schriften zu einem der bedeutendsten Tonkünstler seiner Zeit. Er war Virtuos auf dem Claviere und auf der Orgel und tüchtiger Kirchencomponist zugleich, Mönch im Prämonstratenser-Stifte Strahof zu Prag, wo er am 31. März 1693 starb. Die größte Zahl seiner Werke besteht in Vespern und geistlichen Liedern, und diese waren zu seiner Zeit auch so beliebt, daß er viele davon an fremde Höfe schicken mußte, wo sie aufgeführt und nachgehends zu regelmäßigem Gebrauche bestimmt wurden.

Menatzeach, s. Hebräische Musik.

Mendel. Es existiren 2 Componisten dieses Namens; beide jedoch, ihren Werken nach, nicht sehr hohen Ranges, daher wir denn auch hier nur ganz kurze Notizen über sie geben. Der erste und ältere, Siegmund Heinrich mit Vornamen, hat schon gegen 20 Werke herausgegeben, worunter mehrere Hefte Lieder mit Pianofortebegleitung, Sonaten, Potpourri's ꝛc. für Pianoforte, und endlich auch die größere Composition

„die Sympathie“ nach Metastasio. Nach allen hat er sich schwerlich jemals um eine gründliche Kenntniß der Harmonie bekümmert, und namentlich darum, was es heißt, einen Text in Musik setzen. — Der zweite u. jüngere, Johann (oder Joseph) mit Vornamen, der in jeder Hinsicht noch mehr Beachtung als jener verdient, ist jetzt (1837) Organist an der Hauptkirche und Gesanglehrer an der Literarschule zu Bern. Das Beste, was wir von ihm kennen, sind die 1833 erschienenen 24 zweistimmigen Schullieder für Knaben= und Mädchen=Stimmen. Sie entsprechen ihrem Zwecke und sind eine herrliche Bereicherung unsers Kinderlieder=Vorraths.

Mendelssohn=Bartholdy, Dr. Felix, wie u. von welcher Seite wir ihn auch betrachten, immer eine merkwürdige Erscheinung in der heutigen Künstlerwelt, und jedenfalls ein sehr talentvoller, ein bedeutender Musiker. Er ward zu Berlin von jüdischen Eltern am 3ten Februar 1809 geboren. Schon in seiner frühesten Jugend traten, wie bei Mozart, seine außerordentlichen musikalischen Anlagen überraschend kräftig hervor. Sein Vater, ein wohlhabender Kaufmann, Sohn des berühmten Philosophen Moses Mendelssohn, der bekanntlich auch ein großer Musikfreund und selbst Kenner der Kunst war, ja sogar einen Versuch schrieb, eine vollkommen gleichschwebende Temperatur durch die Construktion zu finden, den Marpurg in den 5ten Band seiner Beiträge aufnahm, — sein Vater verschaffte diesen Anlagen die sorgfältigste Ausbildung. Sein Lehrer im Generalbaß und in der Composition wurde Zelter; auf dem Fortepiano unterrichtete ihn Ludwig Berger. Der Knabe übertraf alle Erwartungen seiner Lehrer. Noch nicht volle 8 Jahre alt löste er bereits die schwierigsten Aufgaben des strengen Satzes mit der größten Leichtigkeit; eben so machte ihm auf dem Claviere keine Aufgabe mehr große Schwierigkeit, wenn ihn nicht die noch unausgewachsene Hand an der Ausführung hinderte. Die Schärfe seines Gehörs, die Stärke seines musikalischen Gedächtnisses und vor Allem seine bis ans Unbegreifliche gränzende Fertigkeit im prima vista=Spiel erregten schon damals bei seinen Lehrern wie bei Allen, die ihn von dieser Seite kennen zu lernen Gelegenheit hatten, hohes Erstaunen und die Hoffnung, daß er vielleicht einst ein zweiter Mozart werden würde. Daß er dieselbe bis jetzt noch nicht realisirte, hat sicher seinen Grund theils in der Art des Zelter'schen Unterrichts, der sein eminentes Talent, sein Genie mit eisernen Zangen gleichsam stets auf der praktischen Seite der Kunst hielt, theils aber auch wohl in der Richtung, welche gerade in der Zeit, wo seine Ausbildung im kräftigsten Aufschwunge begriffen war, die Kunst im Allgemeinen sowohl als die musikalische Composition insbesondere zu nehmen schien. Aus den selten raschen Fortschritten, die er machte, und aus der Weise, wie er sie machte, durfte man damals mit Recht solche große Erwartungen für die Zukunft folgern. Man bedenke doch nur, daß er als Kind von 8 Jahren schon die vielstimmigsten Partituren von Bach mit Sicherheit vom Blatte spielte, Cramer's Exercitien aus dem Stegreife trans= und subponirte, durch die bloße Schärfe seines Ohrs Quinten und andere Fehler oder Nachlässigkeiten in den verwickeltsten Compositionen nicht allein entdeckte, sondern auch verbesserte (unter anderen in einer Motette von Bach, wo sie seit 100 Jahren kein Musiker bemerkt hatte), und daß er selbst die größern Stücke, die er bei seinem Lehrer spielte, alsbald auswendig wußte. In seinem 9ten Jahre spielte er zum ersten Male öffentlich in Berlin. Es war das Concert militaire von Dussek, welches er vortrug, und mit einer Virtuosität, die dem eminentesten Clavierspieler zur Ehre gereicht haben würde. Nach der Zeit machte er mit seinen Eltern eine Reise nach Paris, und auch hier erregte

er durch sein musikalisches Talent großes Aufsehen. 1821 nahm ihn Zelter mit nach Weimar zu Göthe, dessen Liebe sich der auch im Uebrigen reich begabte, geistvolle und muntere Knabe bald in einem hohen Grade erwarb. Er spielte dort Fugen von Bach, Ouverturen von Mozart, Sonaten von Beethoven, auch sog. brillante Stücke von Dussek, Field, Hummel u. A., mit vollkommenster Meisterschaft. Zugleich fantasirte er frei über jedes gegebene Thema, mit einer beispiellosen Beherrschung der strengsten Formen. Neben diesen Eigenschaften der reifsten Studien und des männlichen Alters interessirte der unbefangene, knabenhafte Muthwille, der kindlich offene Sinn. Als bei einem musikalischen Frühstück Hummel fantasirt hatte, und man nun in den Knaben drang, nach diesem Meister zu spielen, fing er bitterlich zu weinen an, und war nicht dazu zu bewegen. Auch hatte er in jener Zeit schon viele Fugen, Clavierstücke u. dergl. m. componirt, und im nächsten Jahre brachte er sogar einige kleine Operetten fertig, die, in freundschaftlichen Cirkeln aufgeführt, des Beifalls der Kenner sich erfreueten. Sein erstes für die Oeffentlichkeit bestimmtes Werk erschien jedoch erst 1824. Es waren 2 Quartette für Clavier, Violine, Viole und Violoncell. Die Bahn war gebrochen, und nun kam bald eine große Claviersonate mit Violinbegleitung in F=Moll, und ein anderes sehr ausgezeichnetes Quartett in H=Moll. Im Sommer 1827 wurde in Berlin seine erste größere Oper „die Hochzeit des Gamacho" gegeben. Das Werk hatte zwar keinen sehr glänzenden Erfolg, fand jedoch Anerkennung bei Sachverständigen und erregte die Theilnahme des größeren Publikums. Die Oper ward gedruckt, und M's Laufbahn als Componist jetzt eine öffentliche. Von 1829 an brachte er fast 4 volle Jahre auf Reisen in Frankreich, Italien, England und Schottland zu. In allen Hauptstädten, vorzüglich aber in London und Paris, erregte er sowohl durch sein geistvolles u. bewundernswerth fertiges Spiel auf dem Fortepiano, als durch seine Compositionen das Erstaunen des Publikums und der Kenner. Was Fertigkeit des Spiels betrifft, und namentlich Sicherheit im Notenlesen, übertrifft ihn auch von den lebenden Spielern wohl Keiner. Ebenso hat sich die Stärke seines Gedächtnisses bis zu einem unglaublich hohen Grade ausgebildet. Nicht nur daß er öffentlich die schwierigsten Sachen von Bach, Beethoven, Hummel rc. ohne Noten spielt, sondern auch fast alle größeren Werke, wie die Opern von Gluck, Mozart, Beethoven, Weber u. A. hat er so fest im Gedächtniß, daß er sie auswendig am Claviere mit völliger Sicherheit begleitet, was er selbst schon mehrere Male öffentlich that, wo doch durch nur den kleinsten Irrthum die ganze Aufführung hätte umgeworfen werden können. Im Sommer 1836 sahen wir ihn in Frankfurt am Main, eben als er sich mit einem der liebenswürdigsten und gebildetsten jungen Mädchen dort verlobt hatte. Das freundliche Frankfurt war für längere Zeit sein Aufenthaltsort gewesen. Dann ging er nach Leipzig, um die Direction der dasigen Concerte zu übernehmen, und in diesem Geschäfte lebt er denn daselbst auch in diesem Augenblicke (Winter 1837) noch. Von seinen neueren Compositionen nennen wir nur: eine große Cantate zur Geburtstagsfeier Alb. Dürers; eine andere zu einem Fest, welches Alexander von Humboldt den versammelten Naturforschern in Berlin gab; und eine dritte „die Walpurgisnacht" von Göthe; ferner eine große Sinfonie zur Feier des Reformationsfestes; mehrere Concert=Ouverturen, worunter eine „die Hebriden", von seinem Aufenthalte auf diesen Inseln so benannt, und eine andere zu Shakespeare's „Sommernachtstraum" höchst geistreich und originell gedacht u. ausgeführt sind. Nächst diesen und noch anderen größeren Werken für Orchester und

Singstimmen hat er eine große Anzahl von Liedern, Quarttetten für Bogeninstrumente, Clavierconcerten (worunter das neueste und größte in G-Moll sich auszeichnet), Sonaten, Etuden, ein Capriccio mit Orchester, größere Gesangstücke u. dergl. m. gesetzt, so daß ihm, in Erwägung seines noch jungen Alters, an Fruchtbarkeit vielleicht kein jetzt lebender Componist gleich kommt. Doch kann auf der andern Seite auch wieder, aus eben der Rücksicht, ein Urtheil über das, was er leistete, nur mit der größten Vorsicht gefällt werden. Selten wird es einst gewiß in der Geschichte, was er schrieb, davon sind wir fest überzeugt. Aber der Künstler ist jetzt erst 28 Jahre alt, und in diesem Alter war wohl noch Niemand ganz in sich vollendet. So auch Mendelssohn. Doch sehen wir blos auf seine jüngsten Leistungen im Fache der Composition, so müssen wir in unserem Urtheile noch weiter zurückgehen. Hinsichtlich der poetischen Erfindung entsprechen sie freilich nicht den Erwartungen, welche seine früheren außerordentlichen, selbst denen des Knaben Mozart nicht nachstehenden Anlagen erregen mußten. Wir haben schon vorhin darauf hingedeutet. Indeß gehört M. unter den heutigen Tonsetzern immer zu denen, welche nicht minder durch Herrschaft über alle Mittel ihrer Kunst, als durch das Streben nach einem höheren, allgemeinen Ziele sich auszeichnen; welche die Ueberzeugung, daß in der Tonkunst eine tiefere Bedeutung, als blos die des Sinnenreizes, verborgen liege, unter den vielen lebensleeren Coloraturen u. dergl. noch nicht verloren haben. Er will wenigstens nicht blos der Form genügen, sondern strebt, dieselbe unzertrennlicher mit dem individuellen Gehalte des Stoffes zu verbinden. Geschieht dies nun auch nicht mit jener unbewußten Kühnheit, jener Freiheit des Geistes, die wir unter anderen an Beethoven bewundern, so ist er doch zu Denen zu rechnen, die mit dem redlichsten Willen u. auch am wirksamsten auf der von Beethoven eingeschlagenen Bahn fortgeschritten sind. Und deren sind wahrlich nicht sehr Viele. Die Instrumentalmusik verführt leicht zu jener Bedeutungslosigkeit, welche die wohlgruppirtesten und wohlklingendsten Tonfiguren schnell veralten läßt. Stellt sich Mendelssohn solcher Verirrung nicht überall mit gleichem Glücke entgegen, so sind seine Töne doch immer geistig belebt. Er ist ein ganzer Tonkünstler, durch Natur und Ausbildung. Er hat für Kopf und Herz Etwas zu sagen, u. vermag es auf eine würdig schöne Weise auszudrücken. Am höchsten steht er freilich immer im Praktischen und Technischen. Hier darf er sich mit jedem Meister messen. In seinen sämmtlichen Werken herrscht sorgfältige Arbeit, treu gehaltene Figur, Stimmenführung, Nachahmung aller Art, und was man sonst noch unter Arbeit versteht. Wäre die Musik eine Wissenschaft, wir dürften ihn vielleicht an die Spitze aller Erscheinungen in diesem Gebiete stellen. So aber ist sie eine Kunst, die rein und tief aus dem Busen quillt, aus dem heiligsten Innern des Gemüths schafft, und so möchten wir fast glauben, daß die überwiegende Verstandesrichtung, die wir in der Individualität des Componisten wie in seinen Werken wahrnehmen, und deren Vorherrschen — wie wir sagten — vielleicht eine Folge seiner ungewechselten Schule ist, denn sein Genius zeigte sich, wo noch kein äußerer Einfluß ihn beherrschen oder regieren konnte, entfesselt in einer höheren, schöneren Sphäre, — daß diese überwiegende Verstandesrichtung der reinen Entfaltung jener unmittelbaren Kunstblüthen Eintrag gethan habe und auch künftig noch thun werde. Lieb sollte es uns seyn, unschätzbar werth, wenn wir einst zu dem Bekenntniß gezwungen würden, daß diese Ansicht von uns zu voreilig und irrthümlich gefaßt und ausgesprochen wurde.

Mendes, Manoel, ein Portugiesischer musikalischer Schriftsteller u.

Componist des 16ten Jahrhunderts, aus Evora gebürtig, war Anfangs Capellmeister zu Portalegre und zuletzt in seiner Vaterstadt, wo er 1605 starb. Bei seinen Zeitgenossen und Landsleuten stand er in hohem Ansehn. Alle jungen Tonsetzer beeiferten sich, Unterricht bei ihm zu bekommen, und er hat wirklich auch mehrere tüchtige Schüler gezogen. Er schrieb: „Arte do Canto Chao", mehrere 4- u. 5stimmige Messen, ebensolche Magnificate, Motetten und noch verschiedene andere Werke, welche der Mehrzahl nach auch jetzt noch auf der Königl. Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt werden.

Menestrels oder Menetriers, engl. Minstrels (deutsch eigentlich Balladensänger), vom franz. menestrier, welches wieder abstammt vom lat. ministerialis, d. h. ein Adeliger, welcher Hofdienste thut, waren zur Zeit Carls des Großen und überhaupt in dem Zeitalter der Chevalerie diejenigen, welche die Melodie zu den Liedern der Dichter (Troubadours und Provenzalen) lieferten. Oefters trugen sie auch diese Melodien selbst vor, gewöhnlich aber die Dichter, die in dem Falle dann Chanterres hießen, und von den Jongleurs (s. d.), Fidelern auf einem geigen- oder lautenähnlichen Instrumente begleitet wurden. Der Name war in England erst seit der normännischen Eroberung gewöhnlich. Die M. sind als die Nachfolger der alten Barden und Skalden anzusehen, die Dicht- und Tonkunst zugleich übten und selbstgedichtete Lieder zur Harfe absangen. Die scandinavischen Völker verehrten ihre Kunst als etwas Göttliches, ihre Personen wurden für heilig gehalten, sie waren Begleiter der Könige, und überall wurden sie mit Ehrenbezeugungen und Geschenken überhäuft. Als die Sachsen das Christenthum angenommen hatten, verlor sich in dem Maaße, wie die Wissenschaften sich verbreiteten, diese rohe Bewunderung, und die Dichtkunst war nicht länger auf einen Stand beschränkt. Dichter und Sänger (Menestrels) wurden 2 Personen. Dichtkunst ward ohne Unterschied von allen durch Wissenschaft Gebildeten getrieben, und viele von den beliebtesten Volksgesängen wurden in den Klöstern gedichtet. Jedoch fuhren die Menestrels fort, einen eigenen Stand zu bilden, und sie erwarben sich ihren Unterhalt dadurch, daß sie in den Häusern der Großen zur Harfe Lieder absangen. Hier wurden sie noch immer gastfreundlich und ehrenvoll aufgenommen, und es blieben ihnen manche Auszeichnungen, die den Barden und Skalden ein so großes Ansehen gaben. Im vierten Jahre der Regierung Richards II. (1381) errichtete Johann von Gaunt zu Tutbury in Staffordshire einen Gerichtshof der Menestrels (a Court of Minstrels) mit der Vollmacht, innerhalb 5 benachbarter Grafschaften den M. ihre Gesetze zu geben, ihre Streitigkeiten zu schlichten und diejenigen zu verhaften, die vor dem Gerichtshofe, der jährlich am 16ten August gehalten wurde, zu erscheinen sich weigerten. Ein Freiheitsbrief gab ihnen das Recht, einen König der M. (der auch König der Musik u. Geigerkönig hieß) sammt 4 Beamten zu ernennen, die das Präsidium führten. Diese wurden jährlich mit vielen Feierlichkeiten gewählt. Gegen Ende des 16ten Jahrhunderts hatten die M. alles Ansehn verloren u. waren in der öffentlichen Meinung tief gesunken, so daß 1597 die Königin von England eine Verordnung erließ, nach welcher umherstreifende M. als Landstreicher bestraft werden sollten. Und seit dieser Zeit wird ihrer nicht mehr gedacht.

Menetrier, Claude François, geboren zu Lyon am 10ten März 1631 und gestorben am 21sten Januar 1705, war Geistlicher, ein gelehrter Jesuit, aber auch tüchtiger Kunstkenner, gewandt besonders in Anwendung und Composition von Balletten. 1681 gab er heraus: „Des representations en Musique anciennes et modernes"; 1682: „Des Ballets anciennes et mo-

dernes, selon les regles du theatre"; und dann noch „Des remarques pour la conduite des Ballets". Sein Aufenthalt theilte sich zwischen Paris und Lyon. Als er in letzterer Stadt einmal mehrere Jahre verweilte, kam Ludwig XIV. dahin und ließ sich von ihm ein Ballet verfertigen, das viel Aufsehn machte. Auch zu Turin gab er, dahin berufen, bei Gelegenheit der Vermählung des Herzogs von Savoyen sehr glänzende Schauspiele der Art. Von dem außerordentlichen Gedächtnisse, das er besessen haben soll, erzählt Forkel in seiner Literatur eine interessante Anekdote.

Mengelius, Georg, zuletzt, d. h. um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, Capellmeister des Bischofs von Bamberg, war auch geboren daselbst, und in seinen jungen Jahren Hauptmann in Baierischen Diensten; hat Vieles componirt, und auch Manches in den Druck gegeben; doch sind von Allem nur noch Psalm 51 (als Motette bearbeitet), ein Heft 1- bis 6-stimmiger „Sacri Concentus et Dialogi", und eine 4stimmige Motette mit Begleitung von 2 Instrumenten bekannt. 60.

Mengoli, Pietro, geboren zu Bologna 1626, lernte neben seinem wissenschaftlichen Unterrichte von seinem 9ten Jahre an auch Singen und einige Instrumente spielen, studirte aber von seinem 18ten Jahre an besonders die Theorie der Musik, und mit solchem Eifer, daß er um 1658, als Professor der Mechanik an dem Collegium Nobilium zu Bologna, schon mehrere wichtige Entdeckungen im Fache der Akustik und Harmonie gemacht hatte und öffentliche Vorlesungen über verschiedene Theile der Kunst hielt. Sein hauptsächlichstes Wissen legte er in dem Werke „Speculazioni di Musica" (Bologna 1670. 4) nieder. Hawkins theilt in seiner Geschichte Bd. IV. pag. 229 weitläuftige Auszüge daraus mit. M's Tod fällt in die 80er Jahre des 17ten Jahrhunderts.

Mengozzi, Bernardo, aus Florenz gebürtig, war nie Capellmeister daselbst, wie Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexicon meldet, es sey denn, daß er bei einer herumziehenden Schauspielergesellschaft, bei denen er die ersten Jahre seines Künstlerlebens zubrachte, den Titel erhalten und nachher eigenmächtig fortgeführt hätte, sondern er war ein vorzüglicher Sänger, und als solcher berühmt von ohngefähr 1770 bis an seinen Tod (1800) durch die halbe Welt. Gegen 1780 kam er aus Italien nach London und blieb hier bis 1786. Dann ging er mit seiner Frau, Anna Benini M., nach Versailles zu einer damals sehr berühmten Gesellschaft italienischer Operisten, die dort bei Hofe spielte, und machte von da aus auch zuweilen kleine Ausflüge nach Paris, wo er namentlich, und mit seiner Gattin, im Concert spirit. sich hören ließ. In den Nachrichten von beiden Orten ward sein und seiner Frau höchst kunst- und ausdrucksvoller Gesang sehr gerühmt. Das ist aber auch das Einzige und Letzte, was man über diese seine Frau angemerkt findet. Ist sie auch nicht gestorben zu Versailles, so läßt sich daraus doch schließen, daß sie ihr öffentliches Künstlerleben daselbst beschloß. Von ihm dagegen weiß man noch bestimmt, daß er sich durch die ganze Revolutionszeit in Paris zu erhalten wußte, und von der Zeit an auch als dramatischer Componist, jedoch nicht mit sonderlichem Glücke, versuchte. Als Sänger war er am Theatre du Monsieur angestellt. Auf diesem brachte er 1794 von seiner Arbeit zur Aufführung: „Gli Schiavi per amore"; dann 1795 „Une faute par amour", und „Brunet et Caroline", und 1796 „Les Habitans de Vaucluse". Alle 4 Opern sind komisch, und mehrere einzelne Arien und Scenen sind daraus gedruckt. Gleichwohl schätzten auch die Pariser ihn mehr als praktischen Sänger, denn als Componisten, und selbst bei den tüchtigsten Kennern bewahrte er diesen

Ruf. Cherubini forderte ihn auf, mit ihm und Langlé gemeinschaftlich eine Gesangsschule für das neu errichtete Conservatorium zu schreiben. Niemand war damals wohl geschickter dazu als er, und Niemand war auch fleißiger im Sammeln der nöthigen Materialien; doch erlebte er das Erscheinen des Viel versprechenden Werkes nicht. Er starb in Paris in den ersten Tagen des Februars 1800. Indessen setzten die nachherigen Herausgeber der bekannten „Gesangslehre des Conservatoriums zu Paris", Cherubini, Garat ꝛc., auch seinen Namen, aus Dankbarkeit für seine großen Bemühungen um das Werk, auf dessen Titel, und zwar allen anderen Namen voran. Von seinen Compositionen sind noch einige Rondo's und Arien mit Orchesterbegleitung bekannt. 17.

Meno (ital.) — weniger; steht immer mit anderen Kunstwörtern zu deren näherer Bestimmung zusammen, z. B. meno forte — weniger stark (nämlich als vorher), meno allegro — weniger schnell. Abgekürzt schreibt man m., z. B. mf. = meno forte; mp. = meno piano. Doch ist diese Schreibart höchst unsicher; man kann unter dem einzelnen m. leicht auch ein anderes Wort verstehen, z. B. unter mf. mezzo forte. Man sollte daher meno immer men. oder mn. abkürzen. Gewissenhafte Componisten schreiben es meistens auch ganz aus. a.

Mensa nannte Neuß das von ihm erfundene Monochord (s. dies. und H. G. Neuß). Mehrere Andere folgten ihm nachgehends darin.

Menschenstimme (menschliche Stimme), s. die Art. Charakteristik der m. St. und Stimme; und als Orgelregister auch d. Art. Vox humana.

Mensur, von dem lateinischen mensura — Maaß, ohne weitere nähere Bestimmung worin oder in Beziehung worauf. In dieser allgemeinen Bedeutung ist denn das Wort auch ein stehender Kunstausdruck in der Musik geworden, der dann seine Modification erst durch die nähere Beziehung erhält, in welcher er gebraucht wird. Man versteht darunter 1) das Zeitmaaß, also beim Vortrage eines Tonstücks die genaue Bestimmung oder Eintheilung der Zeit, in welcher jede Note einer gewissen Notengattung ausgeführt werden soll, und wodurch nicht allein die verhältnißmäßige Dauer aller übrigen Notengattungen, sondern auch die Dauer eines jeden Taktes, d. i. der Grad der Geschwindigkeit der Bewegung, in der Zeit bestimmt wird. Angenommen ein Allegretto im Viervierteltakt erfordert seinem ganzen inneren und äußeren Charakter zufolge eine Taktbewegung, bei welcher jedes Viertel die Zeit einer Secunde einnimmt, so ist dieser Zeitraum das Maaß, die Mensur, nach welcher die ganze übrige Bewegung bestimmt wird: der ganze Takt dauert darnach dann 4 Secunden, ein Achtel nur eine halbe Secunde ꝛc. Das Weitere unter Tempo. Der Grad der Geschwindigkeit der Bewegung eines Tonstücks kann zwar meist schon aus seinem Charakter gefolgert werden, doch wird derselbe bekanntlich auch durch die Componisten selbst vorgeschrieben, entweder durch darauf bezügliche Wörter (Allegro, Adagio, Presto etc.) oder auch, u. besonders in neuerer Zeit, seitdem der Mälzel'sche Metronom sich ziemlich in Aller Händen befindet, durch diesen; u. solche Zeichen od. vielmehr Bezeichnungen nennen Einige eben deshalb nun auch Mensurzeichen od. Mensuralzeichen, welcher letztere Ausdruck übrigens nicht so richtig als der erste ist. — Häufiger als in dem Sinne von Zeitmaaß kommt das Wort Mensur 2) vor als das mathematische Verhältniß der Töne zu einander, also in dem Sinne von Intervall. Man sehe alle die darauf bezüglichen Artikel,

auch Canonik, deren Gegenstand demnach die Mensur ist. — Abgeleitet davon kommt dann 3) das Wort Mensur in der Instrumentenbaukunst vor als die mathematische Eintheilung der wesentlichsten Theile eines Instruments, sowohl im Verhältnisse zu einander unter sich als zu ihrer Wirkung. Hier ist der Ort, wo das Wort hauptsächlich als terminus technicus feststeht und auch am häufigsten gebraucht wird. Die Construktion aller Theile eines Instruments, die Bezug auf die Klangerzeugung haben, nennen die Instrumentenmacher die Mensur des Instruments. Natürlich ist nach Art des Instruments u. seiner Klangerzeugung auch diese Construktion sehr verschieden, und ohnmöglich können wir uns hier auf eine allumfassende Betrachtung derselben einlassen, um so weniger, als sich mit Worten im Ganzen doch nur sehr Wenig darüber allgemein verständlich und allgemein gültig darthun läßt. Was in dieser Hinsicht geschehen kann, giebt der allgemeine Art. Instrumentenbau im Nachtrage. Hier nur in Kürze noch Einiges, in wiefern die verschiedenen Instrumentenbauer unter sich wieder in dem Verständniß ihrer Mensur von einander abweichen. Die Blaseinstrumentenmacher nennen Mensur a) das Verhältniß der Weite ihres klingenden Rohrs zu seiner Länge, und bei Blaseinstrumenten mit Tonlöchern dann b) noch das Verhältniß dieser wieder zu jenem. Unter dem Art. Blasinstrument in seinem akustischen Theile ist bereits das Weitere darüber verhandelt worden. Denen zunächst nennen dann die Orgelbauer dasjenige Maaß Mensur, nach welchem die Länge und Weite einer Orgelpfeife ausgemittelt wird, oder die Proportion der Pfeifen in Ansehung ihrer Länge und Weite und des Verhältnisses ihres Aufschnitts zu dem Pfeifenkörper selbst, bei einem gegebenen Tone. Man spricht daher auch von einer engen und weiten Mensur der Pfeifen, wenn nämlich diese eng, aber dann desto länger, oder weit und dann desto kürzer sind. Töpfer giebt in seiner Orgelbaukunst pag. 36 und 37 mehrere Mensuren nach den verschiedenen Verhältnissen, als: 1 : 4, 2 : 5, 4 : 9 und 1 : 2; späterhin die Mensuren zu den Bohrungen für verschiedene Principale, Cornette u. andere ein- und mehrfache Stimmen nach Weimar'schem Maaß an. Früher wurde zum Orgelbau fast allgemein das Dresdener Maaß und zwar deshalb benutzt, weil die darnach gearbeiteten Prinzipalpfeifen die zum Gesange einer Gemeinde nöthige und zweckmäßigste Tonhöhe enthalten, und es bei Belehrungen faßlicher ist, nur ein allgemeines Maaß zu haben. Jetzt weichen mehrere Orgelbauer davon ab und arbeiten nach rheinländischen u. anderen feststehenden Maaßen. Die Saiten-Instrumentenmacher endlich befassen unter Mensur vornehmlich die verhältnißmäßige Länge der Saiten zu der Höhe und Tiefe der Töne, aber auch die Construction des Resonanzbodens, bei Instrumenten mit Bunden, die Construktion dieser, die Entfernung der Saiten von einander, bei Clavierinstrumenten die Bestimmung der Hammerlinie, Theilung der Stifte, Schweifung des Stegs, Entwerfung der Stiftlinie, die Schränkung der Saiten, Eintheilung der Stimmnägel, — kurz die Construktion aller Theile, welche beim Klingen des Instrumentes zusammenwirken. Das, was man Mechanismus (s. d.) nennt, Tangente, Hammer und sein Zugehör, ist nicht damit einbegriffen. Wie gesagt, handelt der Art. Instrumentenbau näher davon. Wenn man bei Instrumenten von einer guten oder schlechten Mensur redet, so ergiebt sich der Sinn ganz von selbst. Unter kurzer oder langer, großer oder kleiner Mensur aber versteht man, daß der ganze Bau des Instruments groß und weit oder klein und eng zusammengehalten ist. Eine Geige von kurzer oder kleiner Mensur hat einen kleineren Körper

als gewöhnlich, kürzeren Hals rc., viel kürzere Saiten, daher aber auch engere Spielart. Ebenso bei Clavieren. Auf die Höhe oder Tiefe der Stimmung hat eine kleinere oder größere Mensur zwar keinen Einfluß, aber auf die Klangfarbe und auf die Kraft des Klanges. Diese ist offenbar bei Weitem größer und voller, wenn die Mensur des Instruments größer ist. Soll bei kleiner Mensur der Kraft des Klanges Nichts abgehen, so muß die Stimmung nothwendig höher gestellt werden, und so mag es allerdings kommen, daß die Mensur theilweise mit schuld ist an der erhöheten und noch immer höher werdenden Stimmung der Orchester. — In historischer Beziehung vergl. man auch den Art. Mensuralmusik.

Mensurabilis, was sich messen läßt, meßbar. In der Musik mißt man nur mit und nach Zeit, Takt, ein mensurabilis cantus ist daher ein der Zeit meßbarer oder abgemessener, ein taktmäßiger Gesang, und so auch mensurabilis musica eine taktmäßige Musik. Siehe Mensuralmusik.

Mensuralgesang, s. Mensuralmusik.

Mensuralist, pflegt man denjenigen Musiker zu nennen, der in einer strengen Taktform, streng taktmäßig, componirt, singt, spielt rc.; dann versteht man unter Mensuralisten insbesondere aber diejenigen Tonsetzer und musikalischen Schriftsteller, welche auf die Einführung, Verbreitung und Verbesserung der Mensuralmusik einen besonderen Einfluß ausübten. Natürlich gehören dieselben alle der älteren Zeit an, da jetzt ziemlich alle Musik eine Mensuralmusik ist. Man sehe das Weitere unter diesem Artikel.

Mensuralmusik, auch Mensuralgesang, musica mesurabilis oder mensurata. I. Unter diesen Benennungen ist die in bestimmte taktmäßige Ordnung gebrachte Musik zu verstehen, von dem Anbeginn des Taktwesens bis zu dessen Vollendung im 16- und 17ten Jahrhundert. Genauer läßt sich Begriff und Periode der Mensur deswegen nicht fassen, weil es in der Natur der Musik liegt, daß sie niemals des Taktes oder doch eines zum Taktwesen führenden Rhythmus ganz entbehrt haben kann, und daß wiederum das Taktwesen zugleich mit der ganzen Kunstentwickelung sich nur allmählig entfaltet und vollendet haben muß; so daß man unmöglich einen bestimmten Moment als den Anfang, einen andern als die Vollendung angeben, oder auch nur sich hypothetisch vorstellen kann. Wohl aber sind in der Entfaltung des Taktwesens gewisse Stufen oder Perioden zu unterscheiden, die uns als wesentliche Wendepunkte gelten können, und an denen wir die Fortbildung der Musik in ihrem rhythmischen Theile uns deutlich zu machen wissen. Als erste Periode kann uns die Zeit gelten, wo die Musik sich noch ganz an den Rhythmus der Sprache (des Gesangstextes) hielt, und deshalb auch keine besonderen Zeichen für ihre Längen und Kürzen hatte und brauchte. So folgte die griechische Musik (s. den Artikel griech. Rhythmus), und so auch der älteste Gesang der christlichen Kirche der allbekannten Quantitätenordnung der Sprache, und begnügte sich an den zweierlei Längen (Longam esse duorum temporum, brevem unius, etiam pueri sciunt, — Quinctilian Inst. B. 9 Kap. 4) des alten prosodischen Zeitmaaßes. Allein eben jener rhythmische Grundzug im Wesen der Musik litt dabei keinen langen Stillstand. Wenn es auch an urkundlichen Beweisen aus den ersten Jahrhunderten fehlt, dürfen, ja müssen wir doch annehmen, daß wenigstens in den freieren weltlichen Gesängen und Tanzweisen sich ein reicherer Rhythmus allmählig entfaltet habe, während

die kirchlichen Gesänge, namentlich die Hymnen u. sonstige Gemeindelieder, bei den einfachsten prosodischen Formen stehen blieben. So entstand nun nothwendig zwischen Musikforschern und Sprachforschern eine Meinungsverschiedenheit, die, wie wir unter Andern bei Marius Victorinus lesen (Putschii Gramm. lat. auct. antiq. p. 2412: Inter Metricos et Musicos propter spatia temporum, quae syllabis comprehenduntur, non parva discensio est. Nam Musici non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere, siquidem et brevi breviorem, longi longiorem dicant posse syllabam fieri), zunächst davon ausging, daß die Musiker feinere u. zahlreichere Unterscheidungen der Zeitdauer im Gesange nöthig fanden als die Metriker in der freien Poesie, dann nothwendig auf genaue Bestimmung und Bezeichnung der Zeitdauer (Geltung) und damit auf eine mannigfaltiger rhythmisirte Musik führten. Hiermit beginnt die zweite Periode, die der Mensuralmusik. In ihr tritt sogleich der älteste aufzufindende Gegensatz musikalischer Schreibart hervor, der Unterschied von musica plana (oder cantus planus) und musica mensurata; der cantus planus, gleich dem heutigen Choralgesange, begnügte sich (ausschließlich oder mit sehr seltenen Ausnahmen) an zweierlei Tonlängen, und gab den meisten Sylben gleiches Maaß, während die mus. mens. durch den Drang reicherer Musikentfaltung hervorgerufen u. wiederum ihr höchst förderlich, ja unentbehrlich war. Daß aber ihre Kraft Anfangs keineswegs ohne Anfechtung blieb, daß man den cantus planus vielfältig der kirchlichen Würde angemessener oder allein angemessen fand, ist aus der Mißbilligung Pabst Johanns XXII. (Extravag. comm. l. III. de vita et honest. cler. c. a. 1322 Avenioni) abzunehmen, der gegen die Anhänger der neuen Schule eifert, die, auf Zeitmaaß bedacht, neue Weisen anstimmen, den ernsten gleichmäßigen Gesang in semibreves und minimas auftrieseln, die Melodien mit Pausen zerschneiden ꝛc. — II. Wenn wir nun nach Obigem annehmen müssen, daß die Mensuralmusik nicht etwa die Erfindung eines Einzelnen in irgend einer bestimmten Zeit ist, sondern sich allmählig und ununterscheidbar herausgestaltet hat aus der vorher bestehenden prosodischen Rhythmik der Musik, so kann uns doch daran liegen, den Mann und Moment genauer zu wissen, in dem wir die erste bestimmte Kunde des neuen Musikwesens gefunden haben, in dem uns dasselbe erst geschichtlich worden ist. Als jenen Mann, und sogar als den Erfinder der Mensuralmusik hat man lange Johann de Muris angesehen, um so unbegreiflicher (wie Kiesewetter in der allg. musik. Ztg. Jahrg. 30 über Franko von Cöln erinnert), da dieser selbst auf einen frühern Autor verweiset. Dieser, in der That der erste uns bekannte Autor über Mensur, ist Franko von Cöln, dessen Lebenszeit Kiesewetter (a. a. O.) mit besseren Gründen als seine Vorgänger aus dem 11ten in die erste Hälfte des 13ten Jahrhunderts setzt. Aber auch Frank ist keineswegs der erste Autor überhaupt, der sich mit Mensuralmusik beschäftigt hat; er selbst beruft sich auf viele alte und neue Vorgänger. Die musica plana (sagt er in der Einleitung zu seiner mus. et cantus mensurabilis in der Gerbert'schen Collection) sey von einigen Philosophen schon hinlänglich abgehandelt und theoretisch von Boethius, praktisch von Guido, was aber die Tropen insbesondere betreffe, vom heil. Gregor erklärt; daher wolle er handeln „de mensurabili musica, quam ipsa plana musica praecedit tamquam principalis subalternativam. Nun finde er, daß Viele (quoniam cum videremus multos, tam novos quam antiquos) über Mensuralmusik zwar viel Gutes gesagt, aber in Anderem wiederum (in multis, maxime in accidentibus ipsius scientiae) mangelhaft geblieben oder gefehlt hätten. Ihr Gutes wolle er beibehalten, ihre Irr-

thümer beseitigen, et si quid novi a nobis inventum fuerit, bonis rationibus sustinere et probare. Von diesen Vorgängern Franks wissen wir nichts Näheres. Kaum können deren im 11- und 12ten Jahrhundert existirt haben; gute Autoren dieser Zeit, Johann Cottonius, Engelbert, Abt von Admont, Vincentius Bellovacensis, behandeln das ganze Gebiet der Musik und erwähnen gar nicht die Mensur. Von Frank selbst sagt uns ein alter Autor, daß er der erste anerkannte Schriftsteller über Mensur gewesen sey (Non enim erat Musica tunc mensurata, sed paulatim crescebat ad Mensuram usque ad tempus Franconis, qui erat musicae mensurabilis primus auctor approbatus; Burney's Gesch. Th. 2. S. 182), und so wird uns aus dieser Aeußerung sowohl, wie aus der von Frank selbst ausgesprochenen Unterordnung der Mensuralmusik unter die plane (als eine subalternativa unter die principalis) klar, daß der zuvor angedeutete allmähliche Entwickelungsgang des Mensuralwesens schon von den nahestehenden alten Autoren als der richtige bezeichnet, und daß die Mensuralmusik noch zu Franks Zeiten nicht als nothwendige und unendlich reichere Entwickelung anerkannt, das Bewußtseyn über sie noch im Entstehen war. Von der Mitte des 13ten Jahrhunderts an werden die Mensurallehrer häufiger. Wir nennen hier zunächst Walther Odington, Benediktinermönch von Evesham um 1240, wahrscheinlich Zeitgenosse und nächster Nachfolger Franks, Hieronymus de Moravia, Predigermönch um 1260, den anonymen oder pseudonymen Verfasser eines dem Beda venerabilis zugeschriebenen Traktats de musica quadrata seu mensurabili, den Oxforder Mönch John von Tewksbury, der 1388 Quatuor principalia artis musicae schrieb und in der Ueberschrift des Capitels vom Zeitmaaß (De figuris inventis a Francone, et de inventione minimae) auf Frank Bezug nimmt. Die minima hat Frank nicht gekannt; erst Odington führt eine Unterabtheilung der semibrevis, die bei Frank das kleinste tempus ist, auf, benennt sie minima, erklärt sie richtig, hat aber noch kein besonderes Zeichen dafür, oder vielmehr will es nicht einführen (figuras retinens semibrevis, ne ab aliis Musicis videar discedere), um sich in der Bezeichnung keine Neuerung zu erlauben, da er es doch in der Sache selbst gethan. Die nächstfolgenden Lehrer sind Robert de Handlo mit einem (wie es scheint 1326 oder etwas früher geschriebenen) Commentar zu Frank: Regulae cum Maximis magistri Franconis cum additionibus aliorum Musicorum compilatae; dann (oder auch wohl vor ihm) Marchettus von Padua, der über die musica plana schon 1274, über Mensuralmusik aber (Pomerium in arte musicae mensuratae) zwischen 1309 und 1344 (denn er dedicirt letzteres Werk dem König Robert von Neapel, der in dieser Zeit regiert hat) geschrieben und auf Frank als einen der älteren Lehrer der Mensuralmusik Bezug genommen hat. Ebenfalls in der ersten Hälfte des 14ten Jahrhunderts lehrt der schon erwähnte Johann de Muris, im Anfange des folgenden Jahrhunderts dessen Commentator, Prosdocimus de Beldomandis aus Padua, schon 1422 daselbst Professor. Zuletzt (mit Uebergehung Unwichtigerer) sind Franchinus Gafor und Johann Tinctor aus der letzten Hälfte des 15ten (und der ersten des 16ten) Jahrhunderts zu nennen. Hier fangen die Praktiker bereits an, von der übermäßig breiten Mensur, von dem tempus und modus (deren ersteres unter gewissen Vorzeichnungen und in der Perfection bis 27, letzterer bis 81 Takte gelten konnte) abzugehen, den Noten eine bleibende gleiche Geltung zuzugestehen und das ganze vieldeutige und verwickelte Mensurwesen zu beseitigen. Josquin de Prés und sein lehrender Schüler Adrian Petit Coclicus sind unter den Ersten, die das Gewirre der alten Mensur zer-

reißen. Letzterer warnt schon vor den Schriften der mathematischen Tonkünstler, die eine einfache Sache so verwirrt haben. In der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts ist schon das Mensuralwesen, eine der verwickeltsten Materien der alten Musiklehre, so gut wie antiquirt, und hiermit die dritte Periode, die des neueren Taktwesens, begonnen, die uns hier nicht weiter angeht. Auch hier ist an keinen präcisen Abschluß und Anfang zu denken. Wie das Mensuralwesen allmählig abfällt, so wächst das neuere Taktwesen allmählig hervor; und noch im folgenden Jahrhundert (selbst bei Lully) finden sich Spuren einer noch nicht überwundenen Unsicherheit. — III. Was nun endlich den Inhalt der Mensurallehre anbetrifft, so haben wir schon zuvor ihn als eine der verwickeltsten Materien der alten Musiklehre bezeichnen müssen. Er hat zudem nur für den Historiker, und zwar nur für die Periode des Mittelalters, Werth, und die wichtigsten Werke der Kunst sind uns erschlossen, ohne daß wir nöthig hätten, uns in jenes Studium zu vertiefen. Daher dürfen wir uns hier nur mit einer allgemeinen Notiz begnügen. Die Mensuralmusik begann mit vier Notengrößen, hatte aber schon seit Odington und John von Tewksbury deren fünf: maxima (oder duplex longa), longa, brevis, semibrevis und minima genannt. Anfangs bediente sie sich dazu geschwärzter oder gefüllter Notenköpfe; dann (und zwar zuerst unsers Wissens von Dufay (1380—1432), während Johann de Muris noch Nichts davon weiß) wurden dieselben Gestalten mit offnen Köpfen, dann offne und gefüllte Köpfe untermischt gebraucht in mannigfacher Weise und Werthveränderung. In der Mitte des 15ten Jahrhunderts waren diese Gestalten



die üblichen, bei denen wir mit Uebergehung aller Neben- oder früheren Gestaltungen stehen bleiben wollen. Man sieht in der brevis, semibrevis und minima die Urtypen zu unserer Zweitakt-, Takt- und halben Taktnote. Allein die Mensurallehre blieb nicht, wie unsere Geltungslehre, dabei stehen, der Semibrevis den Werth von zwei Minimen, der Brevis den Werth von zwei Semibreven zu geben. Die Werthbestimmung oder Theilung der Semibrevis nannte sie Prolatio, und unterschied die prolatio major, wonach eine Semibrevis drei Minimen gälte, und die prolatio minor, wonach sie nur zwei Minimen enthielte. In gleicher Weise unterschied sie an der Brevis das tempus (wieder Werthbestimmung oder Theilung) perfectum, wonach eine Brevis drei Semibreven, und das tempus imperfectum, wonach sie nur zwei Semibreven hätte; endlich wieder den modus major, wonach eine Longa drei Breven, und den modus minor, wonach sie zwei Breven enthielte. Diese verschiedenen Verhältnisse konnten mannigfach gemischt oder verbunden werden. In der major prolatio temporis perfecti z. B. hatte eine Brevis drei Semibreven, jede Semibrevis drei, also die Brevis neun Minimen; in der major prolatio temporis imperfecti hatte die Brevis zwei Semibreven, jede dieser aber drei, also die Brevis sechs Minimen; in der minor prolatio temporis perfecti hatte die Brevis drei Semibreven, jede dieser aber zwei Minimen; in der minor prolatio temporis imperfecti hatte die Brevis zwei Semibreven, die Semibreven zwei, also die Brevis vier Minimen. Das Zeichen für alle diese Eintheilungsarten war Kreis und Halbkreis mit oder ohne Ziffer, mit oder ohne Punkt. Modus major und minor wurden mit



major prolatio temp. perfecti, und maj. pr. temp. imp. mit

⨀ und Ͼ·
minor. prol. temp. perf. und min. prol. temp. imperf. mit
○ und Ͼ
angezeigt; das Nähere und die mehrfachen Abweichungen müssen hier übergangen werden. Hiernächst bediente sich die Mensuralkunst des Punktes, aber ebenfalls in mannigfacher Bedeutung. Sie unterschied den punctus perfectionis, der die Note, hinter welcher er stand, aus einer imperfecten zu einer perfecten machte; den punctus additionis, der einer Minima (die weder perfect noch imperfect seyn konnte, da sie nicht weiter getheilt wurde) eine um die Hälfte verlängerte Geltung gab (beide Punkte haben also gleiche Wirkung mit dem bei uns gebräuchlichen); endlich den punctus divisionis, der, einer kleinern auf eine größere folgenden Note (z. B. einer Semibrevis, die auf eine Brevis folgt) beigefügt, bewirkte, daß sie der größern einverleibt, die Geltung der größern durch sie vermehrt ward, wie bei uns durch Bindung, so daß dadurch eine imperfecte Note perfect, eine perfecte imperfect, jene von 2 auf 3, diese von 3 auf 4 Theilgrößen gebracht ward, z. B. eine imperfecte (zwei Semibreven enthaltende) Brevis auf drei Semibreven, eine perfecte (drei Semibreven enthaltende) Brevis auf vier Semibreven. Verwickelter wurde das ganze Wesen durch die Zusammenfügungen verschiedener Töne und Geltungen in eine Notenfigur. Man bediente sich nämlich dazu 1) mannigfacher Figuren der plica und mannigfacher Gestaltungen der ligatura. Plica nannte man die besondere Gestaltung einer Longa, Brevis und Semibrevis (bei letzterer kam sie nur selten und nur in Ligaturen vor), wodurch die eine Note außer ihrem Tone den nächsten höhern oder tiefern mit andeutete, durch den man einen sanftern und vollkommeneren Wohlklang (Marchettus sagt im Pomerium mus. mens.: plica fuit inventa in cantu, ut per ipsam aliqua similia dulcius proferantur, quod fuerit ad constituendam perfectiorem scilicet harmoniam) in den vereinten Stimmen zu erreichen dachte. So deutete z. B. ein rechts an einer Brevis aufsteigender Strich, oder besser zwei aufsteigende Striche, deren rechter der längere war, eine aufsteigende; ein rechts abwärtsgehender Strich oder zwei dergleichen, deren rechter länger war, eine absteigende Plica an u. s. w. Ligatur aber war die Verknüpfung oder Verschmelzung mehrerer einzelnen Noten zu einer einzigen Noten- und Tonfigur, für deren Eintheilung wieder verwickelte Regeln nothwendig wurden. IV. Die ganze unter III. angedeutete Lehre betraf nun blos das Takt- oder Geltungswesen. Aber auch das Tempo sollte angedeutet werden, und dies geschah durch Ziffern nach der Weise unserer Taktvorzeichnung und nach überaus verwickelten, zum Theil widersprechenden Regeln und Gewohnheiten der Proportionenlehre, die wir besser hier unberührt lassen, da sie schon zu Anfange des 17ten Jahrhunderts nur zu Räthselcompositionen im Schwange war und, wie erwähnt, Josquin schon von ihren Spitzfindigkeiten (außer in einzelnen Werken gleichsam zur Probe seines Könnens) befreite. Man vergleiche über die ganze Lehre außer den zum Theil angedeuteten Quellen Burney's und Forkel's Auszüge aus den Aeltern, Winterfeld in seinem Gabrieli und mehrere Mittheilungen Kiesewetter's u. A. in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung, hier auch den Art. Note. ABM.

Mensurbrett, dasjenige Brett, auf welchem die Instrumentenmacher das Maaß der einzelnen, zur Mensur gehörigen Theile ihrer Instrumente vorgezeichnet haben, um schneller darnach arbeiten zu können und nicht bei jedem neuen Instrumente auch die Mensur (s. d.) aufs Neue berechnen und einrichten zu müssen.

Mensurzeichen, s. Mensur.

Mente, Johann Friedrich, geboren am 9ten November 1698, war der Sohn des Königl. Zollverwalters und Organisten zu Rothenburg an der Oder, Samuel Mente, eines nach Matthesons Versicherung nicht ungeschickten Componisten. Von diesem erhielt er denn auch den ersten Unterricht in der Musik, 1715 aber kam er zu dem damals berühmten Universitätsmusiker Simon zu Frankfurt, bei dem er 2 Jahre verweilte. Dann besuchte er 1718 Dresden und Leipzig, und ging von da nach Glaucha zu dem Organisten Meischner, bei welchem er den Contrapunkt studirte, und 1727 erhielt er den Ruf nach Liegnitz als Organist an der dortigen Frauenkirche. Er starb um 1760. Um die Musikcultur seiner Gegend hat er sich große Verdienste erworben. So brachte er es durch seine unablässigen Bemühungen auch dahin, daß 1736 in seiner Kirche eine neue Orgel von 34 Stimmen nebst Pauken und Glockenspiel mit 2 Manualen u. Pedal erbaut wurde. Daneben componirte er Viel für die Kirche, noch Mehr aber für die Cammer. Von seinen vollstimmigen Sonaten, Concerten und anderen Piecen für Clavier und Gamba wurde in Leipzig ein Gambenconcert mit Generalbaß gedruckt. Mattheson führt in seiner Ehrenpforte, wo auch M's Autobiographie zu lesen ist, aber noch viele andere von seinen Compositionen namentlich auf. Nach jener Autobiographie war M. auch der Lehrer von 5 Prinzen, 20 Grafen, 3 Gräfinnen, 9 Baronen, 3 Baronessen und 20 Edelleuten gewesen. Lwe.

Menuet, nicht ganz richtig Menuett geschrieben, italienisch Menuetto, ursprünglich ein französischer, aus Poitou stammender, höchst graziöser Nationaltanz, der in langsamem und gravitätischem Tempo sich bewegt. Die erste Menuet tanzte Ludwig XIV. mit einer seiner Maitressen 1653 zu Versailles, und die Musik dazu hatte Lully gemacht, der Vater der heroischen Oper in Frankreich. Man findet diese Menuet in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung 1806 pag. 767. Sie steht, wie alle Menuetten, in einem mäßig geschwinden Dreiviertel-Takte, und hat 2 Reprisen, von denen jede 8 Takte enthält, und in dem 4ten Takte immer einen sehr merklichen Absatz macht. Alle drei Viertel in einem Takte haben gleichen Zeitwerth, und das ist das Charakteristische des Rhythmus einer Menuet. Die erste Reprise kann sowohl mit einer Cadenz in der Haupttonart oder in der ihr zunächst verwandten Tonart, als auch mit der Halbcadenz der Haupttonart schließen. Um bei dem ganzen Tanze, dessen musikalischer Charakter reizender Anstand verbunden mit edler Einfachheit ist, der Musik mehr Mannigfaltigkeit zu geben, hat man mit der Hauptmelodie noch eine zweite Melodie von der nämlichen rhythmischen Einrichtung verbunden, die mit jener wechselsweise vorgetragen wird, und zu welcher man gewöhnlich eine der nächstverwandten Tonarten wählt. Weil man ehedem gemeiniglich die Hauptmelodie nur 2stimmig setzte, und sie von der ersten und zweiten Violine im Einklange vortragen ließ, so bediente man sich später, gerade um der noch größeren Mannigfaltigkeit willen, bei der zweiten Melodie des 3stimmigen Satzes, und so erhielt diese gewissermaßen angehängte zweite Menuet den Namen Trio, aber auch Menuetto alternativo oder secundo. Auch bildete man mehrere verschiedene Arten von M. aus, besonders bei den Franzosen. So hatten diese z. B. eine M. gentil, in welcher die langsamen Bewegungen der gewöhnlichen M. mit der raschen Anglaise ähnlichen wechseln; eine M. à la Vigano, M. à la reine, M. a la cour etc. Diese alle aber unterschieden sich weniger in der Musik als in den Tanztouren; hatten künstlichere Pas u. wurden daher meist nur von Kunsttänzern ausgeführt. Die Krebs-

menuet, Menuetto cancherizante, hingegen ist eine rein musikalisch abgesonderte Gattung: es ist eine Menuet, die rück- und vorwärts gespielt werden kann. Gewöhnlich enthält sie nur 8 Takte. Die ersten 4 Takte bilden vor- und rückwärts gespielt die erste Reprise von 8 Takten, und die zweiten 4 Takte ebenso die zweite Reprise. Doch kann das auch noch anders eingerichtet werden. Ein Beispiel solcher Krebsmenuet findet man unter anderen in der Leipz. allg. musik. Ztg. a. a. O. — Daß man die M. so wie andere Tanzmelodien in sog. Suiten und Parthien einzuschieben pflegte, war schon zu Anfange des vorigen Jahrhunderts eine alte Sitte. In der Mitte desselben fing man in Deutschland, wohin sich die M. schon im 17ten Jahrhundert übersiedelt hatte, jedoch auch an, in Sinfonien und mehrstimmigen Sonaten sie mit dem Trio eine besondere Abtheilung ausmachen zu lassen, und namentlich waren es Haydn u. Mozart, die diese Sitte in Aufnahme brachten. Doch band man sich alsdann nicht streng an den Charakter der eigentlichen M., die zum Tanze gespielt ward, sondern wich sowohl im Tempo als im Rhythmus ganz davon ab. Jenes ward bedeutend schneller und dieser ziemlich ganz der Willkühr anheim gegeben. — Schubart sagt in seinen Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst: „die Menuet ist ein zierliches, in Kunst gekleidetes Compliment nach dem Geiste der Franzosen". Wirklich auch spiegelt sich in der wahren M. ganz der Charakter ihres ersten Tänzers ab, nur muß man annehmen, daß die Franzosen ehedem sie doch wohl etwas schneller tanzten und spielten als später wir Deutsche, die ehedem alle gesellschaftlichen Tänze damit zu eröffnen pflegten. — Der Name Menuet kommt her von dem franz. menu — klein, zierlich, weil der Tanz mit kleinen, zierlich abgemessenen Schritten getanzt wurde. Jetzt ist er in jeder Hinsicht weniger im Gebrauch, und wird vielleicht bald ganz vergessen seyn. Zum Schluß führen wir noch an, daß Viele auch der M. sagen, weil es im Italienischen il M. heißt; unserer Ansicht nach muß es aber heißen die M., obschon auch der Franzose sagt le M. ††.

Menzel, Ignatz, ein berühmter Orgelbauer zu Breslau, arbeitete zu Anfange des 18ten Jahrhunderts gemeinschaftlich mit seinem Sohne. Von den vielen Orgelwerken, die er mit diesem verfertigte, zeichnen sich besonders aus: die 36stimmige Orgel in der 11000-Jungfrauenkirche zu Breslau (gebaut 1711, 1807 aber abgebrannt), die in der St. Corporiskirche ebend. mit 21 Stimmen und 4 Bälgen, die zu St. Barbara ebend. und von derselben Größe, die in der Peter-Paulkirche zu Liegnitz mit 31 Stimmen und 4 Bälgen, in der Pfarrkirche zu St. Nimptsch mit 20 Stimmen, und die zu Landshut mit 47 Stimmen und 4 Bälgen. Auch wird sein überaus rechtschaffener, redlicher Charakter sehr gerühmt.

Mercadante, Saverio, Capellmeister an der Domkirche in Novara und in seinem Vaterlande sehr bekannter Operncomponist. Er ist, zufolge seiner eigenen Angabe, im Jahre 1798 in Neapel geboren und studirte die Musik im dasigen Real-Collegio di Musica di S. Sebastiano, war aber zuerst für die Violine bestimmt und widmete sich erst später der Tonsetzkunst. Er componirte nun Anfangs 6 Jahre hindurch verschiedene Instrumentalstücke, als: Ouverturen, Ballette, Harmoniemusiken 2c. Zingarelli, als Director der Lehranstalt, der sich seiner besonders annahm, rieth ihm jedoch ernstlichst, er möge sich mehr der Vocalmusik befleißigen, demzufolge M. auch im Jahre 1818 eine große Cantate für's Theater Fondo in Neapel schrieb. Bald darauf verließ er indeß das Conservatorium ohne Zingarelli's Zustimmung, und dieser hat deshalb wiederholt und nachdrücklich erklärt, daß er ihn

keineswegs der Schule entlassen habe. M. erhielt hierauf eine Anstellung als Componist am großen Theater S. Carlo in Neapel, woselbst seine erste Oper „l'Apoteosi d'Ercole" im Jahre 1819 mit vielem Beifalle gegeben wurde, und man ihn sogar mitten in der Oper, nach einem Terzett, auf die Scene rief. In demselben Jahre componirte er noch für's Teatro nuovo in seiner Vaterstadt die Opera buffa „Violenza e Costanza", welche ebenfalls gefiel. Im Jahre 1820 gab man von ihm auf S. Carlo eine andere neue Oper „Anacreonte in Samo" betitelt, welche großen Beifall erhielt. Hierauf ging er nach Rom u. componirte für's Theater Valle die Op. buffa „il Geloso ravveduto", und zum Carneval 1821 die Op. ser. „Scipione in Cartagine" für's Theater Argentina daselbst, welche beide gefielen. Im Frühlinge 1821 schrieb er für Bologna die Op. ser. „Maria Stuart" mit ziemlichem Beifall, und im Herbst desselben Jahrs für Mailand das Melodramma semiserio „Elisa e Claudio", welches sehr günstige Aufnahme fand und im Clavierauszuge gestochen ist. Von Mailand aus wurde er auch unter den italienischen Maestri der neuesten Zeit nächst Paer, Rossini und Generali als der beste genannt; was jedoch Genie oder eigene Schöpfungskraft anbelange, so fehlen ihm diese fast gänzlich und er bleibe immer nur Nachahmer, mitunter auch Copist der ältern und neueren italienischen, wohl auch der deutschen Musik. Doch zeichne sich die seinige durch Etwas aus, was sehr Viel sagen wolle, nämlich durch eine außerordentliche Sangbarkeit; und da es ihr auch nicht an effectvoller Instrumentirung mangele, so ließe sich hieraus die fast immer beifällige Aufnahme seiner Opern leicht erklären. Zum Carneval 1822 componirte hierauf M. fürs Theater alla Fenice in Venedig die Opera seria „Andromico", und noch in demselben Jahre für Mailand „Adele et Emerico" (Op. semiseria), welche indeß beide fiasco machten oder mißfielen; und noch schlimmer erging es seiner Op. tragico „Amleto", welche 1822 in Mailand ausgepfiffen wurde. Im Jahre 1823 schrieb er „Alfonso ed Elisa" zum Carneval für Mantua, welche theilweise gefiel; „Didone" (Op. seria) zum Carneval für Turin, welche Furore machte, und „Gli Sciti" (Op. buffa) fürs Theater S. Carlo in Neapel, welche durchfiel. Im Jahre 1824 schrieb er für Rom „Gli Amici di Siracusa" (Op. ser.), mit großem Beifall. Im Junius 1824 kam Mercadante in Wien an, setzte daselbst seine Oper „Elisa e Claudio" in die Scene und componirte auch 3 neue Opern, nämlich „Doralice" (Dramma serio in due Atti); „le Nozze di Telemaco ed Antiope" (Azione lyrica in due parti), und „il Podesta di Burgos" (Melodramma giocosa in due Atti), welche aber sämmtlich wenig Beifall fanden und getadelt wurden. Im Jahre 1825 setzte er „Nitocri" (Op. ser.) zum Carneval für Turin, welche gefiel, und „Erode, ossia la marianna" (Op. ser.) zum Carneval für Venedig, welche durchfiel, so wie 1826 „Ipermestra" (Op. ser.) für das Theater S. Carlo in Neapel, wo sie wenig Beifall fand; und „Donna Caritea, Regina della Spagna" (Op. ser.) für Venedig, welche in hohem Grade Furore machte und im Clavierauszuge gestochen ist. Im April 1826 engagirte ihn der Impressario des italienischen Theaters in Madrid auf 7 Monate für 1000 spanische Thaler mit der Verpflichtung, während dieser Zeit zwei neue Opern für Madrid zu componiren, von denen indeß nur die Opera buffa „il Posto abbandonato" bekannt geworden ist, welche gefiel. Im Jahre 1827 schrieb er die beiden Opern „Ezio" für Turin und „il Montanaro" (Op. buffa) für Mailand, welche beide einerlei Schicksal hatten, nämlich durchfielen. Im Jahre 1829 befand er sich in Cadix, setzte für diese Stadt die Op. buffa „Repressaglia" mit vielem Beifall in Musik, und reiste im Sommer desselben Jahrs nach Mailand und Bologna, in welchen Städten

er einige bedeutende Sänger und Sängerinnen für das Theater in Cadix anwarb und mit diesen wieder dahin zurückkehrte. Im Jahre 1830 war er als Musikdirector beim Hoftheater in Madrid angestellt und componirte hier in demselben Jahre die Opera buffa „la Festa di bronzo“. Hierauf wandte er sich wieder seinem Vaterlande zu, und schrieb 1831 für Neapel die Op. ser. „Zaira“, welche sehr gute Aufnahme fand, so wie 1832 für Turin die Op. ser. „I Normanni in Parigi“, welche gefiel, und für Mailand die Op. romantica „Ismalia ossia morte ed amore“, die nicht die beste Aufnahme fand. Zu Anfange des Jahrs 1833 erhielt er unter vielen Concurrenten die durch den Tod Generali's erledigte und sehr einträgliche Stelle als Capellmeister am Dom in Novara, welche ihm mit allen zugesicherten Vortheilen jährlich 1000 Dukaten einbringt. Als solcher componirte er noch 1833 für Mailand die Opera seria „il Conte d'Essex“, welche aber fiasco machte. v. Wzrd.

Ueberschaut man Mercadante's Wirken als Tonsetzer, so scheint er in der That zu den vielen zu gehören: ils n'ont qu'un opéra dans le ventre — wie die Franzosen sagen. Ohne ein großer, ein gediegener Tonsetzer zu seyn, ist er doch nicht ohne Talent, und hilft er sich mit sog. Reminiscenzen oder, besser gesagt, mit Ausschreiben zuweilen, so hat er doch auch manche herrliche originelle Gedanken, und einige seiner Opern hätten offenbar ein besseres Schicksal verdient. Die beste unter allen ist wohl jene „Elisa e Claudio“. Sie ist charakteristischer als irgend eine von allen, welche er je auf die Bühne brachte, in denen er meistens dem Götzen des Tages geopfert oder ihn vielmehr bestohlen hat. Sie enthält die meisten wirklich originellen und trefflich gearbeiteten Stücke, wie z. B. einen Chor, wo der vornehme Schwiegervater seiner, aus niederem Stande gebornen, Schwiegertochter ihre Kinder rauben läßt; ein fast tragisch gehaltenes Duett, in welchem der Vater dem Sohne seiner Mißheirath wegen mit dem Fluche droht; ein anderes komisches Duett zwischen der Mutter und einem Marchese; eine Arie der verzweifelnden Mutter rc. In Deutschland sind M's Opern bis jetzt noch nicht öffentliches Gut geworden. d. Red.

Mercadier, eigentlich Merc. de Bolesta, jetzt jedoch nur unter dem Namen Mercadier bekannt, s. Literatur.

Merchi, der Name eines in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts weit berühmten Guitarrvirtuosen. Er war ein Italiener von Geburt, hielt sich jedoch die längste Zeit seines Lebens in Paris auf. Schon 1753 war er daselbst, und gab jährlich eine Sammlung von Arien, Präludien und andern Kleinigkeiten heraus. 1767 war bereits der 15te Theil davon erschienen. Nach Paris war er mit seinem Bruder gekommen. Damals spielte er aber Calascione; erst weil in Frankreich die Guitarre so sehr beliebt war, nahm er diese zur Hand. 1777 ließ er drucken: „Traité des agremens de la Musique, executés sur la Guitarre etc.“. Später scheint er sich nach London gewandt zu haben, wo Solo's und Duetten für Guitarre von ihm erschienen. Die Zeit seines Todes, und auch wo er gestorben ist, haben wir bis jetzt nicht in Erfahrung bringen können.

Mercurius, von den Griechen **Hermes** genannt, Sohn des Jupiter und der Maja, einer von den Töchtern des Atlas, auf dem Arkadischen Berge Cyllene, dem ältesten Sitze seiner Verehrung, geboren. Die uralten Arkadischen Sagen von seiner Geburt erzählt uns die nur sog. Homerische, aber doch sehr alte Hymne auf den Merkur. Schon in der vierten Stunde nach seiner Geburt sprang er der Mutter vom Schooße, verließ Höhle und

Wiege, und ward der Erfinder der Lyra oder Laute. Er fand nämlich eine Schildkrötenschaale im Grase. Ueber die gewölbte Decke spannte er ein Stierfell, durch den Rücken bohrte er Löcher und zog schilfene Röhren hindurch, versah sie mit Steg und Griffen, spannte Darmsaiten darüber, und mit dem Plectrum sie berührend, besang er die Liebe des Zeus und der Maja, seine Geburt, die Nymphen und die mütterliche Grotte. Aus Begierde nach Fleisch ging er mit Einbruch der Nacht nach Pierien zu den heiligen Heerden der Götter. Fünfzig Rinder trieb er rücklings davon fort. Er selbst folgte rücklings nach, und band sich, um die Fußtritte zu verwirren, Reiser um die Füße. Er trieb die Rinder in die Stallungen seiner Höhle. Als er wieder in der Wiege lag, kam Apoll u. fragte nach seinen Rindern. Er stellte sich, als schlafe er, und gestand aller Drohungen ungeachtet Nichts. Nun sollte Jupiter entscheiden. Der lachte über des Knaben List. Als Apoll sah, daß schon 2 von den Rindern geschlachtet waren, erstaunte er noch mehr über des Knaben Stärke und band ihm die Hände. Augenblicklich fielen die Fesseln wieder ab, und durch ein Kunststück M's standen die Rinder paarweise gefesselt. Merkur ergriff darauf die Zither und sang das Lob der Götter. Apoll voll Bewunderung schwur, daß er ihn zu den Göttern führen werde. Merkur lehrte ihn dafür die Zither und schenkte sie ihm, erfand bald darauf aber die Flöte. Gleiche Wünsche von Seiten Apolls führten eine Art Vertrag herbei, nach welchem ihm Merkur auch die Flöte überließ und dafür Aufseher der Heerden 2c. ward. So weit hat dieser verwickelte und weit ausgedehnte Mythus für den Musiker Interesse. Alles Uebrige geht nicht unsere Kunst an, und kann von dem Wißbegierigen in mythologischen Büchern nachgelesen werden. Das Erzählte leidet bei Anderen auch noch einige Abänderungen. Das Wesentliche bleibt indeß. Was als wichtig noch bemerkt werden muß, ist, daß Einige sagen, Merc. Hermes habe die Zither zwar erfunden, Merc. Thaut aber die Saiten vermehrt. Allerdings kam Mercurius später mit dem morgenländ. Thaut oder Thoyt zusammen, allein es bleibt doch immer dieselbe Person. Der Name Hermes bedeutet Schäfer: die Charitinnen hatten den erfindungsreichen Arkadier zuerst das Instrument Apollons erfinden lassen, u. nun traf er mit Apollo zusammen. Schon das arkadische Schäferleben hatte ihn zum musikalischen Gott gemacht, aber Arkadien selbst ihm wohl noch kein anderes Instrument gegeben als den Pan, die siebenröhrige Hirtenpfeife, und nur erst die Mythologie macht ihn dann auch zum Erfinder der einröhrigen. Aber schon dies und sein allgemeiner Charakter gab ihm auch Antheil an einem dritten Theil der griechischen Beziehung, welche mit Gymnastik und Rhetorik auch die Musik verband. So ohngefähr erklärt man die ganze Sage. Dr. Sch.

Mercy oder Merci, Lewis, ein englischer Virtuos auf der Flöte a bec, lebte zu London, componirte Mehreres für sein Instrument, und blühete besonders um das Jahr 1730. Um die damals in England immer beliebter werdende Querflöte oder deutsche Flöte, wie sie die Engländer nannten, zu verdrängen, brachte er auch eine Verbesserung auf seinem Instrumente an, so daß sich dessen Tonumfang mittelst eines Schnabels um eine ganze Quarte erweiterte; es half aber Alles Nichts. Er war der letzte Virtuose auf der Flöte a bec, den England bewunderte, und seine Sonaten und Solo's für das Instrument wurden mit ihm vergessen.

Mereaux, Nicolas Jean, gest. zu Paris als Professor der Musik am damaligen dasigen Nationalinstitute 1797, im 52sten Jahre seines Lebens, war bis an seinen Tod einer der beliebtesten und auch würdigsten französischen Componisten für Theater und Cammer. Vor der vorletzten französi-

schen Revolution, d. h. bis 1787, war er Organist an der Kirche St. Sauveur zu Paris; dann erhielt er aber nach der Revolution, in Folge seines bedeutenden Rufs als Tonsetzer, jene Stelle. Als Organist schrieb er die Opern: „La Ressource comique", „le retour de tendresse", „Domenon et Beauval", Einiges zu Paesiello's „Duel comique" und zu Anfossi's „Inconnue", „Laurette", „Alexandre aux Indes", und die große Cantate „Aline Reine de Golconde". Besonders die Oper „Alexandre" hielt sich sehr lange auf der Pariser Bühne, was Viel sagen will, da er zu seiner Zeit noch Piccini, Sacchini, Gretry und Gluck zu Nebenbuhlern hatte. Als Professor der Musik brachte er noch die Opern „Oedipe et Jocaste" und „Fabius" aufs Theater. Die beiden großen Oratorien „Samson" und „Esther" hatte er schon früher componirt. Abt Gerbert, mit dem er auch in einem sehr lebendigen Briefwechsel stand, achtete ihn vor allen französischen Componisten seiner Zeit. In Gerberts Geschichte des Kirchengesanges Thl. 2 pag. 362 befindet sich ein Brief von ihm, worin er einige damalige Pariser Componisten beurtheilt. — Ein neuerer, aber im Ganzen unbedeutender Pariser Claviervirtuose und Componist für sein Instrument, Namens Mereaux, heißt mit Vornamen Amadée. 1833 gab er als sein op. 32 einige Variationen über ein Thema aus „Robert" von Meyerbeer heraus.

Meric-Lalande, Madame Henriette, geboren zu Paris um 1795, ist bis zur Stunde die einzige Französin, welche sich zu dem Range einer bedeutenden Sängerin im italienischen Style aufgeschwungen hat. Sie begann ihre Studien im Conservatorium zu Paris, und ging dann, um ihre ersten theatralischen Versuche zu machen, in die Departements zu kleineren Operngesellschaften. 1820 kehrte sie aus diesen wieder nach Paris zurück und nahm ein Engagement bei dem neu errichteten Theater auf dem Boulevard Poissonniere an, wo sie sich gleich bei ihrem ersten Auftreten in der kleinen Oper „La maison en loterie" von Alexander Piccini um so mehr bemerkbar machte, als Niemand ein solches Talent auf einem Boulevard-Theater zu finden geglaubt hatte. Daher kam sie denn auch bald an das Theater Feydeau, und 1823 verließ sie Paris ganz, um nach Italien zu gehen. Das ganze erste Jahr, das sie sich daselbst aufhielt, hörte man fast gar Nichts von ihr; dann aber wußte man auf einmal nicht genug Stimme, Vortrag, Spiel, kurz Alles an ihr zu loben. Jene Ruhezeit hatte sie zu Mailand und Neapel mit Gesangsstudien zugebracht. Nachgehends sang sie auf ziemlich allen großen Bühnen Italiens, und stets mit außerordentlichem Beifalle. 1825 machte sie auch eine Reise nach Deutschland, und hielt sich namentlich zu München und Wien längere Zeit auf. 1827 sang sie wieder den ganzen Carneval in Venedig. Besonders in Meyerbeer's „Crociato in Egitto" erregte sie dort große Sensation. Auch London hatte später Gelegenheit, sie zu bewundern. 1836 war sie unsers Wissens wieder in Paris. Sie glänzt mehr in der tragischen Oper als in der komischen, zu welch' letzterer sie nicht Leichtigkeit und Anmuth der Gestalt genug besitzt. Ihre herrliche und überaus biegsame Stimme ließe zwar Alles zu; doch hat auch diese in der Kraft, welche sie besitzt, etwas Großartiges, was ihren Glanz in der heroischen und tragischen Oper fördert. So ist sie in der That wahrhaft großartig als Semiramis, als Julia (in Zingarelli's „Romeo und Julia"), und Desdemona, wiewohl in dieser Rolle jetzt nicht mehr jungfräulich genug. Von deutschen Sängerinnen steht ihr an Stimme und Gehalt Sabine Heinefetter am nächsten, doch übertrifft sie, was Bühnenleistung und dramatischen Gesang betrifft, diese weit. In der Hinsicht überhaupt steht sie in ihrer Art fast unvergleichlich da. Ihr Vortrag reißt hin, selbst da,

wo man versucht wird, den Gesang an sich nicht gerade schön zu nennen. Ihre ehelichen und häuslichen Verhältnisse blieben uns noch ein Geheimniß. st.

Merk, Jos., Mitglied der K. K. Hofcapelle in Wien, Professor des Violoncells am dortigen Conservatorium u. Solospieler im Orchester des Operntheaters, der Sohn eines wohlhabenden Wiener Bürgers, ist 1795 geboren, und erhielt frühzeitig schon Unterricht sowohl im Gesange als auf der Violine und Guitarre. Wiewohl er beide Instrumente binnen kurzer Zeit mit bedeutender Fertigkeit zu behandeln erlernte, so offenbarte er dennoch eine entschiedene Vorliebe für das Violoncell, und durch die gründliche Anleitung des trefflichen Meisters Philipp Schindlöcker brachte er es auch so weit, daß er, kaum 18 Jahre alt, bereits bei dem Hoftheater angestellt wurde. Später unternahm er eine Kunstreise nach Ungarn, ließ sich in den bedeutendsten Städten als Solospieler und, wieder zurückgekehrt, endlich auch öffentlich in seiner Vaterstadt unter großem Beifalle hören, der ihm nur zur Aufmunterung diente und der mächtigste Impuls ward, mit unermüdlichem Fleiße und Beharrlichkeit immerdar nach höherer Vollendung zu streben. Der schönste Lohn blieb auch nicht ferne; die Aufnahme in die K. K. Hofcapelle (1818) so wie die Verleihung des Professorats, wodurch die ehrenwerthe Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats zugleich den eigenen wahren Kunstsinn bewährte, erschienen als gerechte Würdigung ächten Verdienstes, und widerlegen wohl am bündigsten die Probehaltigkeit des alten Gemeinspruches, daß der Prophet im Vaterlande Nichts gelte; nicht minder fanden auch Deutschland und Italien in der Folge Veranlassung, seine Virtuosität kennen und schätzen zu lernen, und bezeugen den seltenen Stufengrad eines errungenen Kunstziels, wohin zu gelangen nur wenig Auserwählte berufen seyn dürften. Eben so achtbar gestaltet sich sein folgenreiches Wirken als Lehrer, und unbestreitbar bleibt ihm der Ruhm, während zwei Decennien eine erfreuliche Zahl von Schülern gebildet zu haben, deren mehrere bereits in Fürstl. Capellen und großen Orchestern angestellt sind, wie z. B. Leopold Böhm, Bauer, Dont, die Gebrüder Hartinger u. v. A., und die gleichfalls schon für eminente Meister ihres Faches und Concertisten ersten Ranges gelten. Von seinen Compositionen sind, nebst äußerst zweckmäßig abgefaßten Etuden, auch verschiedene einzelne Solo-Bravourstücke, Variationen, Rondo's, Polonaisen, Concertinen u. s. w. sowohl in Wien als in Leipzig gedruckt erschienen. —d.

Merkel, Dankegott Immanuel, Sohn eines Kaufmanns zu Schwarzenberg im Erzgebirge, ward geb. am 11ten Juni 1765, besuchte von seinem 11ten Jahre an die Schule zu Zittau und studirte später (von 1786 bis 1790) Theologie zu Leipzig. Von Jugend auf hatte er auch guten musikalischen Unterricht genossen. Schon bei seinem Aufenthalte in Leipzig bewunderte man allgemein seine Virtuosität auf dem Claviere. 1790 ward er nach gut absolvirtem Examen Hauslehrer in Dresden. In musikalischer Beziehung stand er dort in dem Rufe eines der größten Phantasten auf dem Claviere. Da seine Bemühungen um Beförderung fruchtlos blieben, so wandte er nun noch mehr Fleiß auf die Kunst, componirte einige herrliche Sonaten für Clavier und Anderes für Gesang, die gedruckt wurden, und gab endlich einen Kinderfreund heraus, den er mit mehreren vortrefflichen Melodien ausstattete. Man erzählt Viel von seinem großen Talente zur Improvisation. Ueber jeden angegebenen Gegenstand wußte er schnell einen sinnigen Vers zu machen, den er dann augenblicklich auch am Claviere mit einer passenden Melodie absang. Der Gram aber, daß er un-

geachtet seiner vielen und guten Kenntnisse keine Anstellung erhielt, verzehrte ihn bald. Er starb als Hauslehrer zu Dresden schon am 4ten October 1798. S.

Mersenne, Marin. Dieser Zögling der Sorbonne und Mitglied des Minoritenordens, am 8ten September 1588 zu Oise im Herzogthume Maine geboren, war zwar Professor der Theologie und hebräischen Sprache zu Paris, wie aber aus seinen Werken, die im Anfange des 17. Jahrhunderts erschienen, hervorgeht, auch einer der spekulativsten Musiker seiner Zeit. Der Commentar, welchen er in lateinischer Sprache über die, in den ersten sechs Capiteln des ersten Buch Moses vorkommenden, musikalischen Instrumente der Hebräer geschrieben, erschöpft Alles, was bis dahin über den Gegenstand gesagt wurde; auch findet sich daneben (Abschn. 17) eine lesenswerthe Abhandlung über die Gewalt der Musik. Diesem allumfassenden Werke folgte, wie seine Biographen berichten, eine nicht geringe Anzahl anderer Schriften über die Musik, von denen jedoch, außer den libr. IV. Harmoniae theoreticae et practicae et instrumentalis, die noch 1644 zu Paris herauskamen (s. indeß weiter unten), weder die Titel, noch die Zeit ihres Erscheinens genau anzugeben sind. Es scheint jedoch gewiß, daß sich diese sämmtl. Schriften in seinem letzten Werke vereinigt finden, das den Titel führt: „Harmonie universelle contenant la Theorie et la pratique de la musique, ou il est traité de la nature des sons et des mouvements, des consonançes, des dissonances, des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants et de toutes sortes d'instruments harmoniques." Es ist kaum zu glauben, daß zwischen dem Erscheinen des obengenannten Werkes (1627) und diesem (1636), welches über 1000 Folioseiten ausmacht, und außerdem mit einer Menge Kupferplatten versehen ist, noch andere musikal. Werke aus M's Feder geflossen sind. Einige reden zwar von einem später (1644) erschienenem Werke des M. „Ueber Hydraulik und ihre musikalischen Phenomene", da jedoch in jenem Folianten ein Weiteres über diesen Gegenstand abgehandelt wird, so scheint sich unsere obige Meinung zu bestätigen. Es kann hier der Ort nicht seyn, Auszüge aus M's Schriften zu geben, jedoch aufmerksam auf diesen zweiten Pythagoras und Euklides zu machen, ist Pflicht. In seiner Abhandlung vom Echo findet man die gründlichste Untersuchung über diesen Gegenstand. M. redet (pag. 67) vom Unterschied des Klanges in der Luft und im Wasser, und resultirt, nachdem er zu diesem Behuf sich einer Glocke bedient: „Il est certain que le son dans l'eau est d'une dixième plus bas que celui dans l'air." Spätere Naturforscher, unter ihnen Schmieder (s. dessen Grundriß der technischen Physik) nehmen zehn Töne höher an; reden aber nicht von Wasser sondern von Wassergas. Wichtig sind (Lib. III.) M's Bemerkungen über die Vibration des Klanges, wie er denn (Lib. 4. 387) auch beweist, daß die Windorgeln den Wasserorgeln vorhergegangen sind. Im 11. Theile dieses Werkes (Lib. 1) finden sich Notizen über Pflege der Stimme und ihre Ausbildung. Er will, daß bei der Solmisation statt der vollen Tonleiter nur bis zur sechsten gesungen werde, und findet, daß die 720 Veränderungen, deren diese fähig, hier völlig genügend sind. Besonders beachtungswerth ist was er über Aussprache, Declamation, Athemholen u. s. w. sagt. Am Schlusse des Werkes geräth M. in das Prozessualische, und beklagt die Unkunde der Advokaten und Richter im Fache der Musik, indem die wenigsten vermögend wären, über unbillige Forderungen, z. B. der Orgelbauer, Instrumentenmacher u. s. w. ein richtiges Urtheil zu publiciren. Das Werk ist mit vieler Eleganz gedruckt.

Man hat Ursache zu glauben, daß M. kein gewöhnlicher Mensch gewesen, denn er starb 1648 vom vielen Wassertrinken. G.

Merula, gewöhnlich il Cavaliere Tarquinio M. genannt, von Burney und anderen Musikgelehrten zwar mehrfach angefochten, immer aber ein verdienstlicher und in Rücksicht auf seine Zeit auch tüchtiger Componist. Um 1628 war er Capellmeister an der Cathedralkirche und Organist an der S. Agatakirche zu Cremona, auch Academico filomuso zu Bologna; später ward er Capellmeister und Organist am Dome zu Bergamo, wo er in den 40er Jahren des 17ten Jahrhunderts starb. Man muß ihn zu den Ersten rechnen, welche bei dem Chorgesange in der Kirche außer der Orgel auch noch andere Instrumente, nämlich die Viole, eine große Baßgeige mit 7 Saiten und auch die Violine, anwandten. Das beweisen die mehrstimmigen Kirchenconcerte, Messen und Psalmen, Motetten, Sonaten und Litaneyen, Canzonen 2c., welche, meist zu Venedig erschienen, noch von ihm vorhanden sind. Merkwürdig ist sein komisches Singstück „Hic, haec, hoc", das er in Form einer Fuge ganz durch decliniren läßt; ebenso so sein Madrigal „Quis vel qui". Er ahmt darin ganz das Stottern der declinirenden Schuljugend nach. Als Satyre auf die damalige sinnzerstörende Compositionsart, meint Burney, sey der Einfall nicht übel gewesen. In den ernsten Stücken aber hätte M. den Text nicht besser als seine Zeitgenossen behandelt. Mag das wahr seyn, so bleibt ihm doch immer das nahmhafte Verdienst, daß er mehr als irgend ein anderer Tonsetzer seiner Zeit eine scheidende Gränze zog zwischen Recitativ und Arie. Am deutlichsten ergiebt sich das aus der Cantate für eine Baßstimme (Curtio Precipitato), welche er 1638 zu Venedig herausgab.

Merula, Orgelstimme, s. Don.

Merulo, Claudio, unter den Tonsetzern Oberitaliens in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts einer der ausgezeichnetsten, war aus Corregio im Mondenesischen gebürtig und Hoforganist des Herzogs von Parma. Er schrieb besonders Viel für die Kirche, wovon 1578 zu Venedig geistliche Gesänge und noch 1604 viele Messen, Psalmen und Motetten erschienen. Nach Blankenburg (Nachträge zu Sulzers Theorie) wäre er auch einer der ersten Operncomponisten gewesen, da schon 1574 eine Oper („Tragedia") im großen Rathssaale zu Venedig von ihm aufgeführt worden sey. Allein dies war keine Oper, sondern etwa nur eine große Serenade, oder eine Staatsaction untermischt mit Madrigalen und Chören, denn bekanntlich wurde erst 20 Jahre später das zu einer Oper nöthige Recitativ, damals Stilo rappiesentativo, erfunden. Mattheson rühmt in seinem vollkommenen Capellmeister noch M's außerordentliches Talent im Fantasiren, und auch seine schön in Kupfer gestochenen Fantasien, die er Toccate d'Intavolatura d'Organo betitelte. Baini kennt außerdem noch vortreffliche Ricercari's von Merulo.

Mescal, ein, ganz nach Art der sog. Panflöte, aus mehreren Pfeifen, die aus Rohr verfertigt sind, zusammengesetztes türkisches Instrument. Von der gewöhnlichen Panflöte unterscheidet es sich nur dadurch, daß jedes Rohr nicht blos einen, sondern mehrere verschiedene Töne von sich giebt, je nachdem man an der einen oder andern Stelle hineinbläst, da mehrere Oeffnungen hiezu an jedem Rohre angebracht sind.

Mese, der erste Ton des Tetrachords Synemmenon, oder der mittlere Ton des griechischen Tonsystems, der unserm a entspricht. Siehe Griech. Tonsystem und Tetrachord.

Mesochoros (griech.), wörtlich: der in der Mitte des Chors

steht. Dies ist bekanntlich der Director des Chors, und so nannten denn auch die Griechen den Choranführer oder Director meist Mesochoros.

Mesoides (griech. von μεσος — mitten, in der Mitte). Die Griechen hatten einen gewissen Styl in ihrer Musik, dessen Charakter hauptsächlich darin bestand, daß Sänger und Spieler sich dabei meist nur in den mittleren Tönen des Tonsystems bewegten, und deshalb nannten sie denselben Mesoides — wörtlich eigentlich: die mittleren. Im Uebrigen war diese Gesangsart dithyrambisch, und daher auch dem Bacchus gewidmet, weshalb sie denn auch die Bacchische hieß und gewöhnlich in den Trinkliedern und am Bacchusfeste angewendet wurde. 48.

Mesomedes, ein bei den alten Griechen berühmter Tonkünstler, lebte zu Rom, zur Zeit der Regierung Antonins, also um 140 nach Chr. Er war der Erste, der das Lyraspiel unter gewisse Regeln brachte. Adrian schätzte ihn sehr und hatte ihm einen bedeutenden Gehalt ausgesetzt, den aber Antonin, jenes Nachfolger, einzog, mit dem Vorwande, daß Leute von der Republik keine Wohlthaten ziehen sollten, die ihr Nichts nützten.

Meson, s. Griech. Tonsystem u. Tetrachord.

Mesonyktikon (griech. von μεσονυκτιος — mitternächtlich, was um Mitternacht geschieht), hieß bei den alten Griechen das Lied, das sie bei Nacht in der Kirche sangen. 48.

Mesopykni, s. Soni mobiles.

Messa, ital. Name für Messe, s. Missa.

Messa voce, richtiger gesprochen Messa di voce (ital. ausgespr. messa di votsche; franz. son filé). Mit diesem Ausdrucke bezeichnet die ital. Gesanglehre das leise Ansetzen, ebenmäßige Anschwellen und Abschwellen des einzelnen Tones. Das musikal. Zeichen für diese Art von Tonerzeugung ist p.<f.>p. Das Weitere unter Stimmbildung.

Messe, s. das lat. Missa.

Messemäkers, Heinrich, Inhaber einer Musikalienhandlung in Brüssel, ist auch Componist. Er ward in Holland geboren, bildete sich später aber in Paris, und soll, der Versicherung Anderer nach, eine achtungswerthe Fertigkeit auf mehreren Instrumenten, besonders aber auf dem Pianoforte, besitzen. Seine ersten Compositionen, wie z. B. 3 Streichquartette, erschienen auch zu Paris; die übrigen ziemlich alle in eigenem Verlage; doch druckten einige auch Breitkopf und Härtel in Leipzig. Es sind Concerte für Clavier, Sonaten, Divertissements, Potpourri's, Variationen, Fantasien, Tänze ꝛc. — hinsichtlich der Zahl bedeutend, und theils mit, theils ohne Begleitung. Auch schrieb er einige 3stimmige Gesänge (Stances à l'amitié) und noch Anderes. Unter den jetzigen niederländischen Componisten gehört M. unstreitig zu den achtungswerthesten. Sein Satz ist ziemlich rein, und neigt sein Geschmack, die Ausarbeitung seiner Werke, sich mehr dem französischen hin, so kann man ihm doch auch nicht geradezu alle Originalität absprechen. In Deutschland hat er sich freilich noch keine große Theilnahme erwerben können; suchen wir den Grund davon aber nicht bei ihm selbst, sondern bei der Masse von Claviercomponisten, die sich hier bei Liebhabern und wirklichen Musikern drängt. Ueber die äußern Lebens-Verhältnisse M's und namentlich seine Bildungsgeschichte werden wir vielleicht im Nachtrage Näheres berichten können.

Messing, Friedrich Jocob, vulgo the mad Fiddler (der tolle Geiger) genannt, war als erster Violinist eine Zeitlang Mitglied des Covent-

Garden-Theater-Orchesters zu London, und wirklich ein braver Musiker; da bildete er sich aber, und wahrscheinlich aus lauter Begeisterung für den großen Mann, auf einmal ein, er sey ein Sohn Händels, besuchte täglich dessen Grabmal in der Westmünsterkirche, ging mit glatt geschornem Kopfe, stets schwarz gekleidet, und mit einem Sterne auf der Brust, bis er am 9. August 1797 in einem Alter von 43 Jahren zu London starb. Seine Kinder wurden auf Kosten der Königl. Societät der Musiker erzogen, von der er ebenfalls Mitglied war. Während seines verrückten Zustandes pflegte er in öffentliche Häuser zu gehen und Sachen von Händel zu spielen.

Messing-Instrumente, sind alle Blasinstrumente, welche aus Messingblech verfertigt werden, deshalb gewöhnlicher auch Blechinstrumente heißen. Man sehe also diesen Artikel.

Messingregal, s. Regal.

Mesto, (ital.) — traurig. Wer traurig ist, bewegt sich niemals rasch und mit Lebendigkeit; daher führt dieses Wort, wenn es als Ueberschrift eines Tonstücks oder Satzes gebraucht ist, auch den Begriff von langsam mit sich. a.

Mestrino, Nicolo, berühmter Violinvirtuos und fleißiger Componist für sein Instrument, lebt unsers Wissens in diesem Augenblicke noch zu Paris, ist aber ein geborner Italiener und seine Blüthezeit fällt von 1790 bis ohngefähr 1815. Im Ganzen sind gegen 2 Dutzend Violinconcerte von ihm erschienen; 40 Duo's, theils für 2 Viol., theils für Violine und Violoncell; und nun noch eine große Menge Variationen, Capricen, Solo's, auch Studien u. s. w. — und sämmtlich zu Paris. Doch sind auch in Deutschland und Holland einige von seinen Werken nachgedruckt, und auf diesen heißt er bisweilen Maestrino. Die schätzenswerthesten von allen seinen Compositionen sind die Concerte, doch auch blos in Beziehung auf die Prinzipalstimme; die Orchester-Begleitungen sind durchgehends höchst armselig. Eins davon (in B) hat Mozin auch für Clavier arrangirt. M. selbst kam nie nach Deutschland, und der ehemalige außerordentliche Ruf seiner Virtuosität scheint sich auch hauptsächlich nur auf Paris beschränkt zu haben. 21.

Metall, und über Alles was damit in Verbindung steht, als Metallpfeife, Metallprobe &c., s. Orgelmetall. — Auch wird das Wort Metall, und besonders wenn von Gesang die Rede ist, statt Klang gebraucht. Eine Stimme hat viel Metall, ist metallreich, heißt: sie hat viel Klang, ist klangreich, klingt hell (nicht stark). Die Unbestimmtheit des Ausdrucks giebt natürlich auch zu einem unendlichen Mißbrauch desselben Veranlassung. Streng genommen sollte man sich seiner nie in jenem Sinne bedienen. Zinn z. B. ist auch Metall, Blei auch; demnach könnte man auch jeder Stimme, und wenn sie noch weniger Klang als Zinn oder Blei hat, Metall zuschreiben. Am häufigsten bedienen sich des Wortes auch nur ganz unmusikalische Beurtheiler. — Metallenes Pfeifenwerk nennen die Orgelbauer die gesammten Pfeifen einer Orgel, die aus Metall (Orgelmetall) verfertigt sind. a.

Metallorgel, ist ein von Clagget erfundenes, dem Chladnischen Clavicylinder ähnliches Instrument. S. Clagget und Clavicylinder.

Metallsaiten, dasselbe was Drathsaiten (s. d.).

Metastasio, Pietro Antonio Domenico Bonaventura, geb. zu

Assisi 1698, hieß eigentlich Trapassi und war der Sohn eines gemeinen Soldaten. Nicht als Tonkünstler im wahren Sinne des Worts können wir ihn hier betrachten, obschon er fertig Clavier spielte und durch und durch ein gründlicher Kenner der Musik war, was sowohl einige unter seinem Namen existirende treffliche Gesangscompositionen, als seine Bemerkungen an Hasse, wie er den „Regolo" componiren müsse, und endlich der Unterricht, den er seiner Pflegtochter Martinez (s. d.) ertheilte, überzeugend darthun, sondern nur in seiner eigentlichen Eigenschaft, in seinem Berufe als Dichter; doch auch von dieser Seite ist er als Schöpfer des neueren ital. Singspiels ein für unsere Kunst höchst merkwürdiger Mann. Erzählen wir seine Lebensgeschichte nur ganz kurz. Der berühmte Rechtsgelehrte Gravina bemerkte sein seltenes poetisches Talent, nahm ihn zu sich, gab ihm den Namen Metastasio, trug die größte Sorgfalt für seine Erziehung und setzte ihn zum Erben seines Vermögens ein. Die Sängerin Bulgarelli unterrichtete ihn im Gesange und in der Declamation. Schon in seinem 14ten Jahre hatte er eine Oper (il giustino) geschrieben. Mit „Didone abandonnata" betrat er 1724 jedoch zuerst die öffentliche Laufbahn als lyrisch-dramat. Dichter. Durch die gänzlich musikal. Haltung seiner Gedichte, wodurch er einen unnennbaren Einfluß auf die damalige Opern-Dichtung und Composition ausübte, ward er weltberühmt und 1729 K. K. Hofpoet in Wien mit einem festen Gehalte von 4000 fl. jährlich. Aeußere Ehren wies er von nun an alle ab. Er starb am 12. April 1782. Seine wichtigsten Werke sind immer seine Opern und musikalischen Cantaten geblieben. Daß sie von den Repertoiren verschwunden sind, verschuldet nur der veränderte Geschmack in der Musik. Die letzte und zwar 12te Ausgabe seiner sämmtl. Werke erschien 1781—83 zu Venedig in 16 Bdn.; als Werk letzter Hand zu Wien 1795. Wenn man einige Werke von M. gelesen hat, so kennt man sie freilich alle, weil die Composition im Ganzen immer ohne Bedeutung ist; allein das Muster für wahrhaft musikalische Dichtung bleibt er noch immer; in dieser Hinsicht steht er bis zur Stunde noch unerreicht da, und bleibt er immer noch eine merkwürdige Erscheinung auch auf dem Gebiete der Musik, und sicher hat er diesen Ruf nur seinen guten musikal. Kenntnissen und seiner trefflichen Bildung besonders im Gesange zu danken. Dr. Sch.

Meteorologische Harmonica oder Riesenharfe, ist eine Art Aeolsharfe, von dem Abt Gattoni zu Mailand erfunden. Durch die wirkliche Aeolsharfe auf den Gedanken gebracht, ließ er von einem Thurme zum andern 15 eiserne Drahtsaiten ausspannen und dergestalt stimmen, daß sie die diatonische Tonleiter angaben. Weil die ganze Einrichtung eine Aehnlichkeit mit der Harfe und in ihrer Art doch zugleich auch etwas Großartiges hatte, so nannte man sie eine Riesenharfe. Das Spiel der Saiten bestand in einem gewissen angenehmen Gesumse und Gemurmel von Tönen, das blos durch die Veränderungen in der Atmosphäre hervorgebracht wurde. Und daher der Name meteorologische Harmonica. Nach dem Grade dieser Veränderungen ließen und lassen sich die Töne der Saiten stärker oder schwächer, mehr oder weniger anhaltend hören, so daß man nach gemachten Erfahrungen genau die Veränderung des Wetters darnach bestimmen kann. Eine vollständige Beschreibung der ganzen Einrichtung, die man übrigens nicht wohl ein Instrument nennen kann, wie es von Anderen geschieht, enthält der Hamburger Correspondent vom Jahre 1786 Nr. 161 in der Beilage. †.

Methfessel, Albert Gottlieb, Herzogl. Braunschweigischer Capellmeister, besonders ausgezeichnet und merkwürdig als Liedercomponist, als

welcher er namentlich durch sein schon 4mal neu aufgelegtes Commersbuch und mit Recht eine Popularität erlangt hat, wie wenige, ja selbst der sonst beliebtesten deutschen Tonsetzer; ward geb. zu Stadtilm im Schwarzburg-Rudolstädtischen am 20. Sept. 1786. Sein Vater war Cantor und Musikdirector daselbst, und unter dessen Leitung erhielt er frühzeitig gründlichen Musikunterricht, wozu auch sein bald erwachtes vielversprechendes Talent aufforderte. Noch nicht 12 Jahre alt brachte er schon ein Paar Kirchenstücke zu Stande, die sein Vater aufführen konnte. 15 Jahre alt bezog er das Gymnasium zu Rudolstadt, wo er zugleich den öffentlichen Singechor frequentirte, dem er später dann auch 3 Jahre lang als Präfect vorstand, und mit Motetten und Cantaten allerlei Art beschenkte. Im Besitz einer herrlichen Tenorstimme, dabei wirklich gebildeter Sänger und fertiger Clavier- und Guitarrspieler, auch angenehmer Gesellschafter und in der That herzensguter Mensch war er der Liebling von ganz Rudolstadt. Sein Ruf drang bis an den Hof, und als er von 1807 an ein Jahr in Leipzig zugebracht hatte, schickte ihn die Fürstin von Rudolstadt auf ihre Kosten zu weiterer Ausbildung nach Dresden. 2 Jahre verweilte er hier, mit der Ausbildung von Kopf und Herz gleich sehr beschäftigt. 1810 trat er auf Einladen seiner hohen Wohlthäterin als Hof- und Cammersänger in die Dienste des Fürstl. Schwarzburgischen Hofes zu Rudolstadt. Von seiner bewunderungswürdigen Anlage zur Liedercomposition hatte er schon damals die entschiedensten Beweise in mehr als 2 Dutzend dahin gehörigen Werken öffentlich abgelegt. Nennen wir unter anderen nur die „Sehnsucht" von Schiller, seine „Arminia" von Tiedge, die 6 3stimmigen Gesänge op. 11, die 6 Gedichte von Schele op. 12, den Troubadour und 5 Gedichte op. 27, alle mit Pianofortebegleitung. Uebrigens war auch für Clavier schon Manches von seiner Arbeit erschienen, das Freunde und Liebhaber in Menge fand, namentlich einige leichte Sonaten (op. 13), Variationen (op. 7 u. 9) und dergl. Jetzt ward seine Muse noch thätiger auf diesem Gebiete. Sein Name als Liedercomponist gewann einen schönen Klang durch das ganze deutsche Vaterland. Was Löwe jetzt für die Ballade und kleinere Oratorien ist, war er damals für das Lied. Was er schrieb, sang er zugleich auch schön, und wahrlich von ihm selbst mußte man oder muß man noch einige seiner berühmtesten Lieder und Gesänge vortragen hören, will man die ganze Wirkung empfinden, die sie auf ein für alles einfach Schöne in der Kunst empfängliches Herz zu machen im Stande sind. Und welche Brust wäre das nicht? nicht für ein Lied von Methfessel, wie vielleicht „Es tönen die Hörner" 2c. oder „Es stürmt auf der Flur" 2c., empfänglich? — Reisen, welche er machte, und auf denen er mehrere von seinen Gesangscompositionen öffentlich vortrug, gaben seinem Rufe eine noch festere Basis, eben durch seinen eigenen, seelenvollen Vortrag. Seine reinen Instrumentalsachen, Sinfonien, Orgel- und Clavierstücke, der besonders im nördlichen Deutschland allgemein gekannte russische Triumphmarsch, Notturni u. s. w. — mögen sie immer für Erzeugnisse eines Genie's gelten, doch sind sie bei Weitem das nicht, was seine Lieder und Gesänge und überhaupt Vocalmusiken. Wir können dieses Wort dreist gebrauchen, da er größere Werke der Art bis jetzt noch nicht geschrieben hat. Merkwürdig genug ist auch seine Instrumentation, die ganze Behandlung des Instruments sogleich eine ganz andere, eine frischere, kunstdurchdrungenere. wenn dasselbe zur Begleitung eines Gesanges dient, als wenn es selbstständig handelt, für sich dasteht. Man glaube nicht, daß in jenem Falle dasselbe von ihm weniger bedeutsam betrachtet worden ist: seine Be-

gleitung ist durchgehends sprechend und voller Geist. Gesang und Accompagnement reichen sich hier, auch bei der größten Einfachheit, wie sie sollen, die Hände, und wirken zusammen zu einem wahrhaft schönen Ganzen, das Geist und Gemüth zugleich befriedigt. 1824 ward M., nachdem er sich längere Zeit schon zu Braunschweig und an anderen Orten aufgehalten hatte, als Gesangslehrer nach Hamburg berufen. Das Interessanteste, was er hier herausgab, ist das oben bereits erwähnte Commersbuch, in welchem neben anderen auch sehr viele seiner eigenen und zwar besseren Lieder enthalten sind, und ein „Liederkranz von Ges. und Liedern" (3 Hefte), der 2 Auflagen erlebte. Dann stiftete er dort eine Liedertafel, die jetzt noch blüht. 1831 erhielt er den Ruf als Capellmeister nach Braunschweig, und hier wirkt er denn auch noch jetzt, in bester Gesundheit, für Kunst und Leben, durch Lehre und Beispiel. Es ist keine gewöhnliche Erscheinung, und darum erwähnen wir sie, daß der Charakter eines Künstlers sich so ganz ungetrübt in seiner Kunst abdruckt; von M. dürfen wir sagen: wie er singt, so fühlt sein Herz; bei Niemand mehr als bei ihm selbst bewährt sich sein heiterer Glaube:

„Wo man singt, da laß dich ruhig nieder!
Böse Menschen haben keine Lieder!"

Methfessel, Friedrich, älterer Bruder des Vorhergehenden, und ebenfalls ein trefflicher Liedercomponist und gemüthlicher Sänger, den eines Theils aber ein ganz anderer Lebensberuf, andern Theils ein früher Tod hinderte, einen Ruf sich zu erwerben, der dem jenes seines Bruders gleich gekommen wäre. Er ward zu Stadtilm geboren am 27. Aug. 1771. Der Vater war sein Lehrer in der Musik, bestimmte ihn jedoch zum Geistlichen, und hielt ihn daher fleißiger als zu Musikübungen zu seinen Schulstudien an. Bei einer ungewöhnlichen, ja fast wunderbar leichten Fassungsgabe machte der Knabe aber in Allem, was er anfing, die schnellsten Fortschritte, und so war er denn auch, ungeachtet des wenig strengen Unterrichts, in seinem 16ten Jahre bereits ein fertiger Clavier-, Violin- u. Guitarrspieler, componirte Viel und sang später, als sich sein glockenreiner Sopran in einen eben solchen Tenor verwandelt hatte, überall mit vielem Beifalle. Nach Vollendung seiner Studien auf der Universität zu Leipzig 1796 ward er Hofmeister in einem sehr achtbaren Hause. Indeß gefiel es ihm in dieser Lage gar nicht, auch fühlte er sich immer mehr zur Musik hingezogen, und so kam es, daß er mehrere Jahre ganz das Leben eines Minnesängers führte. Er hielt sich längere Zeit zu Alsbach, Rhena, Ratzeburg, Probstzella, Saalfeld, Coburg, Eisenach und auch zu Stadtilm auf. Wohin er sich aber wandte, da war die Musik, Gesang und Saitenspiel, immer seine liebste Begleiterin. 14 Liedersammlungen gab er heraus, und wahrlich wir haben kaum noch schönere wieder gesehen. Endlich unternahm er sogar die Composition der Oper „Doctor Faust"; er war damals aber schon kränklich, und konnte nur langsam arbeiten; er hat sie nicht vollendet, er starb schon im May 1807 an der Schwindsucht in Stadtilm, seiner Vaterstadt. Von dem, was er von der Oper fertig hatte, sind einige Nummern gedruckt worden. Von seinen übrigen Werken, die alle in Liedern und Gesängen bestehen, heben wir noch hervor: „des Sängers Liebe", ein kleiner Roman in Liedern von Rochlitz, mit Guitarrebegleitung. Es ist sein op. 12. Dr. Sch.

Methode und **Methodik**, s. **Unterricht**. Man gebraucht in der Musik das Wort Methode auch in dem Sinne von Lehrbuch oder

Schule, und so hat man Methoden für die einzelnen Instrumente ꝛc. Ueber diese ist auch unter dem Art. Schule weiter die Rede, und aufgezählt sind die bessern von ihnen unter den Artikeln der einzelnen Instrumente. Ueber Gesangmethode vergl. man diesen besondern Artikel.

Methsiloth, ein Instrument der alten Hebräer, das aus einer gewissen Anzahl Glocken bestand, die auf einem Gestelle neben einander aufgehängt oder gestellt waren, und theils durch Schlagen mit kleinen Hämmerchen, theils durch Stoßen oder Rütteln des ganzen Gestells in Bewegung gesetzt, also zum Klingen gebracht wurden. Demnach war es denn nichts Anderes als eine Glockencymbel, — im Grunde nur musikal. Spielerei.

Metke, Adolph Friedrich, Kämmerer in Oels, früher Capellmeister des Herzogl. Theaters daselbst, ist am 3ten April 1772 in Berlin geboren, und der Sohn eines Feuerwerkers. In seinem 14ten Jahre wurde er bei dem 2ten Preuß. Artillerie=Regimente als Hautboist angestellt, wo ihn sein älterer Bruder noch auf der Flöte, Hoboe und Violine weiter unterrichtete. Das Violoncell erlernte er für sich, brachte es gleichwohl zu einer so bedeutenden Fertigkeit darauf, daß er sich bald damit öffentlich hören lassen konnte und die Aufmerksamkeit des Cammermusikus Hansmann auf sich zog, der ihm dann förmlich Unterricht auf dem Violoncell ertheilte. 1789 kam er mit seinem Regimente nach Breslau. Försters Bekanntschaft daselbst wirkte höchst bildend auf ihn. Auch nahm er bei demselben Unterricht in der Composition. Sein Ruf stieg, und 1794 erhielt er den Ruf als Capellmeister nach Oels, wo damals der Herzog Friedrich August residirte. Dittersdorf, den er hier kennen lernte, setzte in gelegenen Stunden den Unterricht Försters fort, und bald vermochte er, die Compositionen zu den musikalischen Prologen, und zu den Festcantaten zu übernehmen. Als praktischer Musiker und als Director besaß er bereits eine bedeutende Gewandtheit und Sicherheit. 1795 brachte er das komische Singspiel „der Teufel ein Hydraulikus" fertig. Dann schrieb er mehrere Concerte, Sonaten und Variationen für Violoncell, das sein Hauptinstrument geworden war. Einige davon sind gedruckt worden. 1802 trat er die Capellmeisterstelle ab und ward Herzogl. Kämmerer, als welcher er nebenbei auch die Cammer=Concerte zu leiten hatte. 1805 löste sich mit dem Tode des Herzogs die Capelle auf, und die späteren Kriege ließen auch keine Hoffnung zu einer Wiederherstellung derselben. Die Concerte, die er nun und meist für Arme veranstaltete, waren bis auf seine Person von lauter Dilettanten besetzt. Erst seit 1825 befinden sich wieder einige brave Musiker dort, und Sänger, die ihn bei seinen Musikaufführungen, welchen er fortwährend mit aller Kraft und Thätigkeit sich hingiebt und in denen er sich noch immer als tüchtigen Violoncellvirtuos bewährt, thätig unterstützen. Den Ertrag dieser Concerte, die regelmäßig statt finden, überläßt er aus einem lobenswerthen Wohlthätigkeitssinne immer den Armen der Stadt. Als Componist hat er sich in neuerer Zeit nur noch durch ein Doppelconcert für 2 Violoncelle, ein Violoncellconcert (in G=Dur), und einige Variationen für dasselbe Instrument bekannt gemacht. Lwe.

Metoritsch, s. Mederitsch.

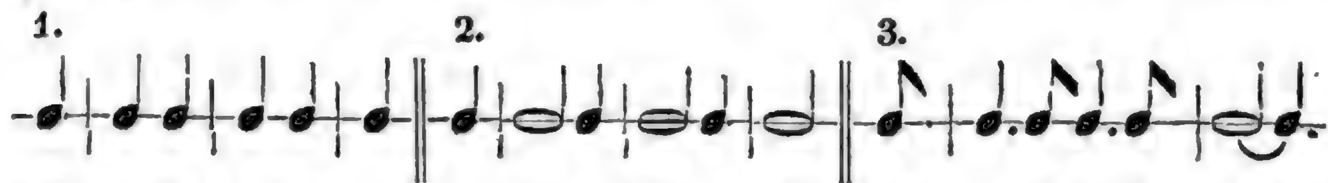
Metrik, s. Metrum und Rhythmus.

Metrometer, wörtl.: Maaßmesser, in der Musik nämlich Zeitmaaßmesser. Dasselbe was Chronometer (s. d.).

Metronom, aus dem Griech. μετρον (Maaß) und νομος (Gesetz=

Bestimmung), ein „Zeitmaaßbestimmer"; — Name des Mälzelschen Chronometers. S. d. Art. Chronometer. ABM.

Metrum (μετρόν), Maaß, Versmaaß. Das Versmaaß ist ein mächtiger Hebel in der Hand des Dichters, um die verschiedenartigsten Seelenbewegungen in der Brust des Hörers zu wecken oder zu fördern; zugleich ist es eines der wichtigsten Mittel, die äußere Wohlgestalt und Einheit der auszusprechenden Gedanken herauszustellen, unser Gemüth gleichsam hineinzuziehen in den anmuthigen Reigen und Wechsel der Vorstellungen, die das Gedicht uns vorüberführt. Wer dies auch nur flüchtig bedacht, oder auch blos die Macht des Versmaaßes jemals lebhaft empfunden hat, muß sogleich anerkennen, daß Kenntniß des Versmaaßes, Studium der Metrik (der Versmaaßkunde), dem Gesang-Componisten unentbehrlich ist. Er muß das Metrum eines zu behandelnden Gedichts genau kennen, um von den Kräften desselben auch in der Composition Vortheil zu ziehen, um wenigstens nicht störend und widerspruchvoll gegen dasselbe zu verfahren. Hierzu genügt in der Muttersprache nicht der natürliche Sinn, und in fremden Sprachen nicht die bloße Kenntniß der Quantität (der Länge und Kürze der Sylben) und der Versfüße. Der Sinn muß geübt, durch Nachdenken fixirt, geläutert, gebildet seyn; die prosodischen Kenntnisse müssen zu einem lebendigen Gefühle und Bewußtsein des ganzen Versbaues, des ganzen Gewebes von Längen und Kürzen, Steigen und Fallen, Schwerem und Leichtem gefördert haben. Besonders ist von einem Componisten Verskunde der deutschen, lateinischen, italienischen und französischen Sprache zu fordern; denn dies sind die Sprachen, in denen ihm alle oder die meisten Aufgaben geboten werden, und in denen (wenn wir Händel ausnehmen) alle Meisterwerke gesetzt sind. Zum Studium zu empfehlen ist jedem Tonsetzer Apels „Metrik"; und hier in unserm Buche vergl. man noch den Art. Rhythmus. Schwerer zu erlangen, als die reine Verskunde, ist die Einsicht, wie und wieweit das Versmaaß in der Composition festzuhalten und zu benutzen ist. Hier treten vorzüglich zwei bedenkenswerthe Punkte hervor. Erstens steht der Musik eine unermeßlich reichere Rhythmik zu Gebote, als der Poesie; sie findet hundert Ausdrucksmittel für einen Ausdruck der Poesie, und jede ihrer Wendungen hat mehr oder weniger einen eigenen, wenigstens einen stärker oder schwächer ausgesprochenen Sinn. Nehmen wir folgende Sätzchen als Beispiele: 1) Gemächlich schreitet er, 2) Geduldig leidet er, 3) Gelinde zieht der Bach, 4) Gewaltig reißt der Strom, 5) Gebrochen sinkt er hin, 6) Gestürzt erbebet er. Sie alle könnten jambisch (◡ — ◡ — ◡ —) gesprochen werden. Aber welche Abwechselung bietet auf den ersten Blick die Musik mit ihren rhythmischen Größen dar! Hier —



Weisen wir nur die einfachsten Gestalten, die sich etwa zu Nr. 1, 2 u. 4 jener Sätzchen darbieten, auf, und überlassen die weitere Forschung dem Leser. Nun aber haben wir schon gesehen, daß wir dieselbe prosodische Größe auf mannichfache Weise darstellen können; wir haben nur oben jede Weise den ganzen Satz hindurch festgehalten. Wie, wenn wir hiervon abgehen, jeden Versfuß anders behandeln? z. B. Nr. 2 so:

a. b. c.



behandeln? Bei a ist blos „geduldig", bei b „er", bei c „leidet hervorgehoben, der Sinn also wesentlich geändert, und die Aussicht auf eine unerschöpfliche Reihe von Möglichkeiten, Gefühls- und Ausdrucksweisen eröffnet. — Dies führt uns auf den zweiten der oben angeregten Punkte. Wir können nicht blos das Versmaaß des Dichters in verschiedener Weise darstellen, sondern auch ein ganz anderes daraus hervorbilden, wie oben bei a, b und c geschehen ist; Beides darf aber nicht wider den Sinn der Sprache und überhaupt nicht nach Willkühr, sondern nur aus künstlerischen Gründen geschehen. Nothwendig wird dieses Hinausgehen des musikalischen Rhythmus über das Versmaaß überall, wo die Macht der Musik sich in letzteres nicht mehr eindämmen läßt, namentlich in größern und in polyphonen Compositionen; hier würde ein Festhalten am prosodischen Rhythmus Fehler oder Unmöglichkeit seyn. Aus demselben Grunde ergeben sich auch Gedichte von künstlichem und dabei durchgreifendem, unüberwindlichem Versmaaße oft als uncomponirbar. Dies gilt von vielen Versmaaßen der Alten und ihrer Nachahmer; daher haben die Versuche eines Reichardt und seiner Zeitgenossen größtentheils scheitern, in kalte und leere Künstelei führen müssen, — und sie waren nicht einmal neu. Schon 1508 hörte Glarean (der sich selbst an der Composition horazischer Oden versuchte) den damals angesehenen Dichter Hermann v. d. Busche vor der Universität Köln ein Loblied auf die alte Reichsstadt in heroischen Versen und jonischer Tonart absingen; auch Ludwig Senfl versuchte sich 1534 an den lyrischen Maaßen der Alten. Demungeachtet ist die Lehre Marpurgs u. A., die prosodischen Maaße (des Lateinischen, wenigstens in polyphonen Sätzen) geradehin bei Seite zu setzen, wieder übereilt; sie sollen nur nicht dem Wesen der Musik unnatürlichen Zwang anthun oder seine höhere Kraft ausschließen. Das Nähere in der Compositionslehre; und die einzelnen Tonfüße, die durch Beobachtung des metrischen Gesetzes, gleich den Versfüßen in der Dichtkunst, entstehen, u. daher auch die Namen dieser führen, als: Trochäus, Jambus, Spondäus, Pyrrhichius, Daktylus, Anapest, Tribrachys, Molossus, Amphibrachys, Bacchius, Antibacchius und Creticus oder Amphimacer, sind unter ihren besonderen Artikeln erklärt. ABM.

Metz, Johannes, zu Hessen-Kassel in Dürftigkeit geboren nahm er seine Zuflucht zur Musik. Die Geige war das erste Instrument, auf welchem er, ohne andern Unterricht als den er sich selbst zu geben emsig trachtete, Fortschritte machte. Dann nahm er andere Saiten- und Blasinstrumente vor, so daß er bald in die Zunft der Stadtmusikanten aufgenommen werden konnte. Was er hier verdiente, wendete er auf literarischen Unterricht an. So lernte ihn Haßloch, der damalige Theaterunternehmer, kennen, und stellte den Vielseitiggebildeten als ersten Violinisten bei der Oper an. Als Haßlochs Contract (1803) zu Ende war, und jener sich von Kassel nach Frankfurt begab, folgte ihm Metz dorthin, indem man ihn, eines Soldaten Sohn, jetzt zum Militär ziehen wollte. Unter Leitung des dortigen Musikdirectors Schmidt stellte man den Flüchtling daselbst als Contrabassisten an. Indessen wurde Metz requirirt, und als Hoboenspieler zum Hessischen Gardegrenadier-Regimente genommen, jedoch bald wieder verabschiedet, worauf er wieder zu der Stadtmusik trat, die ihm das Arran-

gement mancher Oper u. s. w. verdankte, und durch ihn sich in sehr guten Ruf brachte. Als (1806) die westphäl. Zeit eintrat, unter Reichardts Direction eine vortreffliche Hofcapelle, und ein Theater, selbst ein Ballet in Cassel errichtet wurde, nahm man auf Metz besondere Rücksicht, da er der Tüchtigste befunden wurde, dem letzteren vorzustehen. Es kehrte die vorige Zeit zurück, Theater und Capelle wurden entlassen, und die Musiker des auf Pacht gegebenen neuen Theaters stückweise, wie Metz sich ausdrückt, bezahlt; da entschloß er sich in Gesellschaft anderer Musiker Kunstreisen zu machen. Er erhielt Anerbietungen in München, der Schweiz u. s. w., endlich aber rief man ihn in die Capelle zu Stockholm. Indessen war auch dort keine bleibende Stelle für unsern Meister, zu welchem er nunmehr im wahren Sinne des Worts herangediehen war; denn als König Johann den schwedischen Thron bestieg, wurden Theater und Capelle abgedankt. Die Entlassenen bildeten ein ambulantes Ballet und stellten Metz dabej als Musikdirector an. Sie reisten zuerst in Schweden umher, gaben Ballets, Concerte u. s. w. Dann besuchten sie Holstein, die Hanseestädte Hamburg, Lübeck und Bremen, wo ihre Auflösung Statt fand. Hierauf wurde M. Musikdirector bei dem zweiten Theater in Hamburg, trat später in die Capelle zu Hannover, ging aber, als Churfürst Wilhelm II. in Hessen die Regierung antrat, u. ein Theater nebst Capelle in Cassel errichtete, in sein Vaterland zurück, wo er die Stelle eines Anführers der zweiten Violine erhielt, welcher er noch vorsteht. Metz ist eins der tüchtigsten Mitglieder dieser Capelle; im Falle der Nothwendigkeit kann er fast zu jedem, sey es Saiten- oder Blasinstrument, hintreten und eine Lücke ausfüllen. Sein Violinspiel ist bedeutend, selbst jetzt noch, ungeachtet seines Alters. Auch sind seine Kenntnisse im Fache der Literatur der Musik nicht gering. Seine Kritik ist eine der gediegensten, und bei den Meisterwerken unsers Haydn, Mozart, Beethoven u. s. w., glaubt man den, nun zum Greisenalter sich Nahenden, verjüngt zu sehen. G.

Metzger, Familie. 1) Johann Georg, der Vater, war Virtuos auf der Flöte und zu seiner Zeit auch einer der besseren Componisten für sein Instrument. Jahr und Ort seiner Geburt ist uns nicht bekannt; auch aus den Perioden seiner Bildungsgeschichte weiß man im Ganzen nur wenig. Vollendet ward diese in Mannheim, von wo er später nach München kam, welches dann der alleinige Wahlplatz seines künstlerischen Wirkens blieb, da er frühzeitig eine Stelle in der dortigen Capelle erhielt, und später auch bei Hof als Cammermusikus angestellt ward. Er starb im Jahre 1794. Seine gedruckten Werke bestehen summarisch in 9 Flötenconcerten, 6 Flötentrio's, 6 dergl. Duo's, 3 Doppelconcerten für 2 Flöten, 6 Quartetten für Flöte und 3 Streichinstrumente, und 6 Sonaten für Flöte und Baß. — 2) Friedrich, ältester Sohn des Vorhergehenden, ward geboren zu Mannheim um 1774, und von seinem Vater ebenfalls zu einem tüchtigen Flötisten gebildet, als welcher er dann 1793 in die dortige Capelle aufgenommen, und nach des Vaters Tode in dessen Stelle gesetzt ward. Auch er hat eine Menge Werke für die Flöte, und auch Einiges für das Clavier geschrieben, was Alles aber seiner Zeit angehört. Auch nicht alle Clavierstücke, die wir unter dem Namen Metzger oder Mezger besitzen, sind sein Eigenthum; zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts lebte nämlich auch zu Paris ein Claviervirtuos dieses Namens, der Mehreres für sein Instrument herausgab, aber im Uebrigen uns unbekannt geblieben ist. Daß unser Friedrich M. einmal in Paris gewesen wäre, können wir nicht bestimmen. Die meisten Reisen wenigstens, die er machte, gingen

nicht über die Gränzen Deutschlands. Die vor 10 Jahren noch berühmte Sängerin — 3) Madame Clara Metzger-Vespermann war seine Tochter. Sie war im Jahre 1800 zu München geboren, und von Winter gebildet. Im Jahre 1817 trat sie zum ersten Male öffentlich auf, und verheirathete sich später an den weltberühmten Schauspieler Vespermann. Daher der Name Metzger-Vespermann. Unter diesem machte sie dann auch einige Reisen, z. B. nach Wien, Dresden und Berlin, die der schönste Erfolg krönte. Nach ihrer Rückkunft erhielt sie in München ein lebenslängliches Engagement. Sie war eine ausgezeichnete Sängerin, mit schöner Stimme und dem seellenvollsten Vortrage, und sicher wäre sie eine der trefflichsten und berühmtesten deutschen Sängerinnen geworden, hätte der Tod sie nicht schon am 6. März 1827 von hier abgerufen, also in einem Alter und Zeitpunkte, bis zu welchem sie zwar ihre Gesangsbildung vollenden, aber ihren Ruhm noch bei Weitem nicht in dem Maaße ausbreiten konnte, als sie bei längerem Wirken mit den ihr eigenen bewunderungswürdigen Kunstmitteln vermocht haben würde. — 4) Carl Theodor M. jüngerer Sohn von obigem Johann Georg, ward geboren zu Mannheim am 1. Mai 1774, und noch ein Schüler von seinem Vater. — 5) Joseph M., ebenfalls ein Sohn des obigen Johann Georg, ward aber geb. zu München 1789, und auch nicht mehr von seinem Vater, sondern von jenem seinem ältern Bruder Friedrich gebildet. Er ist als Flötist Mitglied der Capelle zu München, im Ganzen jedoch weniger ausgezeichnet. Die merkenswerthesten Glieder der Metzgerschen Künstlerfamilie blieben immer jener Friedrich und dessen Tochter Clara, die Sängerin Vespermann.

Meurs, Jean de, s. Muris.

Meusel, Johann Georg, geb. 1743 zu Eyrichshof im fränkischen Rittercanton Baunach, wo sein Vater Cantor war; besuchte die Rathsschule und das academische Gymnasium zu Coburg; bezog 1764 die Universität Göttingen, wo er Mitglied des historischen Instituts und des philol. Seminars wurde; erhielt wegen einer in Göttingen herausgegebenen Schrift von der philos. Facultät zu Wittenberg die Magisterwürde; wandte sich darauf 1766 nach Halle, wo er mit Beifall Vorlesungen hielt, bis er 1769 als Professor der Geschichte nach Erfurt berufen und in demselben Jahre noch zum Quedlinburgischen Hofrath ernannt wurde. Seit 1780 lebte er als Hofrath, Professor der Geschichte und Mitglied vieler gelehrten Gesellschaften zu Erlangen, und machte sich bis in sein hohes Alter durch Vorlesungen und nützliche Schriften, auch um die Musik, in der ihn sein Vater zuerst unterrichtet hatte und in der er später bedeutende Kenntnisse und Fertigkeiten besaß, sehr verdient. Kurz vorher zum geheimen Hofrath ernannt, starb er zu Erlangen am 19. September 1820. Seine vielen Schriften bezeugen seinen ernsten Fleiß und die Vielseitigkeit seiner Kenntnisse. Für die Musiker ist besonders sein Bestreben um die Kunstgeschichte von Wichtigkeit. Dadurch daß er zu einer Zeit, wo man in Deutschland kaum einzelne Punkte derselben bearbeitet hatte, größere Sammlungen unternahm, trug er unendlich viel zu ihrer Förderung bei. So durch sein „deutsches Künstlerlexicon" (2 Bde. 1778 und 1789), seine „Miscellaneen artistischen Inhalts" (erste Folge von 30 Heften 1779 ff., zweite Folge von 14 Heften 1795 ff.), sein „Museum für Künstler und Kunstliebhaber" (18 Stck. 1787 ff.), und sein „Archiv für Künstler und Kunstliebhaber" (1803 ff.). Alle diese Schriften, außer welchen er noch viele andere herausgab, die aber nicht hierher gehören, sind meist biographischen und ästhetischen Inhalts, und boten allen

späteren Arbeiten und Forschungen der Art, auch Gerber und uns selbst, eine reiche Quelle.

Meyer, Carl, heißt Mayer, s. daher dies. Art.

Meyer, Carl Heinrich, Director des Bergmusikcorps zu Clausthal, ist geboren zu Nordhausen in Thüringen 1772 und noch ein Schüler von dem berühmten Willing. Virtuose auf mehreren Instrumenten, besonders aber auf der Baßposaune, machte er verschiedene Reisen, stand eine Zeitlang bei dem städtischen Musikcorps zu Nordhausen, wo er früher auch das Gymnasium und den öffentlichen Singchor frequentirt hatte, und das damals noch eine freie Reichsstadt war, und erhielt endlich gegen 1800 den Ruf an seine jetzige Stelle. Die Obliegenheiten, die ihm dieselbe auferlegte, bei den Bergfesten die öffentlichen Musiken zu besorgen, des Winters regelmäßige Concerte zu veranstalten rc., veranlaßte ihn nun auch zu mancherlei Compositionen: Ouverturen, Sinfonien, Harmoniemusiken (worunter eine treffliche Fantasie für 24 Blasinstrumente), einzelne Concertstücke (namentlich für Posaune und Clarinette, auch Clavier), Tänze rc. Viele davon sind gedruckt. Unter den Concertsachen sind und bleiben immer die besten die für Posaune. Ein Concertin und ein Potpourri für diese waren vor 10 Jahren noch Lieblingsstücke unserer Posaunisten. In seinen späteren Jahren überfiel ihn eine Harthörigkeit, welches Uebel so sehr zunahm, daß er sich fast aus aller Oeffentlichkeit zurückziehen mußte. Sonderbar genug hinderte es ihn in Ausübung seiner Dienstfunctionen gar nicht: den leisesten Ton auf einem Instrumente vernahm er deutlich. Indeß ward er auch altersschwach, und in Folge dessen 1830 pensionirt, und seitdem hat auch sein Wirken im Fache der Composition gänzlich aufgehört. B.

Meyer, Joachim, geboren zu Perleberg im Brandenburgischen, bildete sich als Musiker auf der Schule zu Braunschweig, wo er auch drei Jahre lang Chor-Präfect war; studirte dann zu Marburg, und wurde nach einer Reise, welche er als Hofmeister zweier Herren von Schulenburg durch ziemlich ganz Deutschland und Frankreich machte, 1686 als Cantor figuralis an das Gymnasium zu Göttingen berufen. 1695 erhielt er daselbst die Stelle eines Professors der Musik, und 1707 den Titel eines Doctors der Rechte, als welcher er nun auch in der ersten Classe des Gymnasiums Geschichte und Geographie lehrte. Von 1717 bis 1729 lebte er als Professor emeritus, als welcher er aber nebenbei und in wichtigen Dingen noch advocirte, bis ihn der Schlag rührte, der seine Zunge lähmte. In diesem Zustande lebte er noch über 2 Jahre. Er starb am 2. April 1732. Kein Freund von Kirchencantaten, denen er die Motetten vorzog, schrieb er „Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchenmusik" rc. (1726). Das zog ihn in einen Streit mit Mattheson, in Folge dessen er noch folgende beiden Schriften verfaßte: „der anmaßliche Hamburgische Criticus sine Crisi" rc. (1726), und „der abgewürdigte Wagemeister oder der fälschlich genannten gerechten Wagschaale eines verkappten, aber wohl bekannten Innocentii Frankenbergs auf dem Parnaß erkannten Ungerechtigkeit und Betrug" rc.

Meyer, Johann Friedrich, geboren zu Anspach 1704, war ein Schüler des dasigen Capellmeisters Bümler, mit welchem er auch eine Zeitlang in Italien reiste. Nach seiner Rückkunft erhielt er in der Capelle zu Anspach die Stelle eines ersten Bassisten. Lust und Talent zur Composition, auch gute harmonische Kenntnisse, ließen ihn nun auch einige Versuche in der Tonsetzkunst machen. Es waren sog. Parthien, die er schrieb und die

um 1730 erschienen. Sie fanden Beifall, und er ward bald darauf als Stadtorganist, und endlich sogar als Markgräfl. Capellmeister zu Anspach angestellt. Als solcher schwang er sich auch zu dem Rufe eines nicht unbedeutenden Componisten auf; doch scheint keines seiner Werke sich weiter verbreitet zu haben, da jetzt fast gar keins mehr davon vorhanden ist oder irgendwo erwähnt wird. Er starb erst gegen 1770.

Meyer von Schauensee, s. Schauensee.

Meyer zu Knonow, Carl Andreas (nach Anderen Friedrich August mit Vornamen), nicht Mayer, wie ihn Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexicon und noch Andere schreiben, ward geboren zu Schnellfurthel in der Oberlausitz am 30. October 1744; bezog 1759 die Universität Leipzig, u. kehrte von da 1762 wieder in seinen Wohnort zurück. 1764 kaufte er die Güter zu Rothenburg, und hier überließ er sich ganz seiner Neigung zur Mechanik und Naturkunde, besonders soweit sie mit der Musik in Verbindung stehen, in welcher er in seiner Jugend schon guten Unterricht genossen und gute Fortschritte gemacht hatte. Er spielte fertig Clavier und Violine. Bei dem Organisten Nicolai in Görlitz, zu welchem er täglich ritt, studirte er jetzt noch den Generalbaß. 1785 verkaufte er seine Güter wieder und zog ganz nach Görlitz, wo er sich nun bis an seinen Tod mit dem Baue mancherlei Instrumente beschäftigte. Die Aeolsharfen, die er verfertigte, waren so vortrefflich, daß sie Lieblingsinstrumente der ganzen Gegend wurden. Außerdem bauete er sehr gute Harmonika's, zu welchem Behufe er sogar eine eigene Glashütte anlegte. Auch spielte er diese Instrumente vortrefflich. 1794 erfand er eine ganz neue Art Bogenflügel. Die Idee dazu hatte er von Chladni empfangen. Eine Abbildung und Beschreibung des Instruments rc. findet sich in dem Octoberstück der Lausitzer Monatsschrift von 1795. Um Chladni's damals neuerfundenes Euphon zu hören, reiste er nach Wittenberg. Ohne den innern Bau desselben genau untersucht zu haben, brachte er ein ähnliches zu Stande, das er aber Harmonicon nannte. Er starb zu Görlitz am 14. Januar 1797. Das letztgenannte Instrument ist nichts Anderes als ein Clavicylinder, und nicht das, was man gewöhnlich unter Harmonicon (s. d.) versteht. In wessen Hände die hinterlassenen Instrumente und musikal. Geräthschaften M's gekommen, ist nicht bekannt. Nachrichten davon finden sich in vielen Zeitungen, sind jetzt aber ohne Interesse. 10.

Meyer, s. auch Meier.

Meyerbeer, s. Beer (nämlich Meyer Beer).

Meyland, s. Meiland.

Meynert, Samuel Gottfried (nicht zu verwechseln mit Johann Heinrich Meinert), Orgelbauer zu Hirschberg, war geboren im März 1726, und ein sehr geschickter, weit berühmter Mann seines Fachs. Die erste Orgel, die er allein bauete, ist die zu Melmitz bei Sprottau mit 18 Stimmen für 2 Manuale. 1773 errichtete er unter anderen das große schöne Werk zu Seydorf. 1808 vermehrte er in einer bedeutenden Reparatur die ehemals 60stimmige Orgel in der Gnadenkirche zu Hirschberg um 8 Stimmen und mehr als 500 Pfeifen, so daß sie jetzt 68 Stimmen u. 3936 Pfeifen nebst Pauken und Glockenspiel hat. Er starb am 7. Oct. 1812.

Meywald (den Vornamen vermögen wir nicht anzugeben), Cantor an der katholischen Pfarrkirche zu Jauer, besuchte um 1815 das kathol. Gymnasium in Breslau und war zugleich als Discantist an der Cathedralkirche daselbst angestellt. Er bildete sich hier unter den Augen des berühm-

ten Schnabel zu einem tüchtigen Musiker. Gegen 1825 erhielt er den Ruf nach Jauer, wo er das Ansehn eines vielgebildeten Künstlers und namentlich vortrefflichen Organisten genießt. Componirt hat er unsers Wissens noch Nichts.

Mezangere, Marquise de la, eine merkwürdige Dilettantin des vorigen Jahrhunderts, war geboren 1693 und lebte zu Paris. Sie war eine der ausgezeichnetsten Claviervirtuosinnen, und besaß auch ein vortreffliches Compositions-Talent, doch machte sie von Allem, was sie componirte, nie öffentlichen Gebrauch. Dagegen widmete sie sich wieder mit Lust dem Unterrichte, wenn es galt, talentvolle Anfänger auszubilden. So hatte sie ihre Tochter, die nachmalige Marquise de Gange, die 1741 zu Paris starb, zu einer eben so meisterlichen Claviervirtuosin als Sängerin erzogen, u. ein anderes junges Mädchen, das aus ihrer Schule nachmals als Hofclaveciniſtin der Königin und Lehrerin der Königl. Prinzessinnen angestellt wurde. Man sehe den Art. Simon.

Mezger, s. Metzger.

Mezzo, ein italienisches Adjectivum, heißt: halb, in der Mitte befindlich; und wird ausgesprochen: das e wie ä und die beiden z ganz gelinde, wie scharfe ß, also mäßßo; jede andere Aussprache ändert die Bedeutung, denn mezzo z. B., so ausgesprochen wie es steht, nach deutschem Klange der Buchstaben, heißt im Ital. welk, teig, und kommt gar nicht in der Musik vor. Mit der Endung o, also mezzo, ist es das Masculinum, und mit der Endung a (mezza) das Fömininum. Man gebraucht das Wort in der Musik in mancherlei Zusammenstellungen, immer aber in der Grundbedeutung von halb, die Mitte haltend. Führen wir die hauptsächlichsten an. — Mezza manica. Dies ist ein vollkommen technischer Kunstausdruck, der beim Spiel der Geigeninstrumente vorkommt und so viel bedeutet als halbe Applicatur. Manica heißt nämlich im Ital. Stiel, Griff, also bei Instrumenten das Greifen auf dem Halse. Es wird damit, mit mezza manica oder halber Applicatur, diejenige fortgerückte Lage der Hand beim Spiel der Geigeninstrumente bezeichnet, in welcher man denjenigen Ton oder die Töne, welche sonst mit dem zweiten Finger gegriffen werden, also auf der Violine z. B. h, f, c und g, mit dem ersten Finger greift. Man sehe die Art. ganze Applicatur und Lage. Nothwendig wird eine solche Spielart, wenn z. B. auf der Violine in einem Satze das 3gestr. c auf dem Violoncell das eingestr. f rc. vorkommt. Die Töne, welche in der ersten Lage mit dem ersten Finger gegriffen werden, müssen natürlich in dem Falle dann mit dem kleinen Finger auf der folgenden tieferen Saite gegriffen werden. — Mezza voce — halbe Stimme, d. h. zwar besonders in Beziehung auf die äußere Klang- oder Tonstärke derselben, theilweise jedoch auch auf die Klangfarbe. Durch physiologisch-akustische Untersuchungen weiß man, daß die Erzeugungen der menschlichen Stimme vorzugsweise durch die freiwillige Vibration der Stimmbänder erzeugt werden, welche nach Verhältniß der Höhe und Tiefe der Töne eine größere und kleinere Oeffnung der Stimmritze bilden, in welcher der, aus den Lungen abfließende Luftstrahl zum tönen gebracht wird. Es ist ferner erwiesen, daß die Stimmritze theils mit ganzer Oeffnung, theils mit partieller Schließung Töne erzeugen kann. Diese sog. halbe Stimme (mezza voce) wird nun mit verhältnißmäßig schwachem Athemfluß bei solch partieller Schließung der Stimmritze erzeugt, und unterscheidet sich von der gewöhnlichen Tonerzeugung mit ganzer Stimmritze durch einen zarten, flötenartigen Klang, wobei die Töne noch vernehmbarer und deutlicher bleiben als beim pianis-

simo mit gewöhnlicher Intonation. Vergl. über Ferneres den Art. Gesangmethode. — Mezzo forte, abgek. auch mez. f. und mf. geschrieben (s. Abbreviatur), heißt: halb stark, mittelmäßig stark. — Mezzo piano, das Gegentheil von obigem, abgek. mez. p. und mp. geschrieben, heißt: halb schwach, mittelmäßig — also nicht zu schwach oder leise, doch auch nicht stark, noch etwas stärker als blos deutlich vernehmbar, wenn man eine nähere Erklärung geben will. — Mezzo Soprano, welcher ital. Name von uns germanisirt Mezzo-Sopran ausgesprochen wird. Hierüber sehe man den allgem. Art. Sopran.

Mi, heutzutage bei allen denen, welche die Töne noch mit den sog. Aretinischen Sylben bezeichnen (s. Alphabet), also bei den Italienern und Franzosen, der Name des Tones e; in der alten wirklichen Solmisation aber bezeichnete es immer den tiefern Ton eines großen halben Tones, wie die Sylbe fa den höhern desselben. Daher wurden z. B. bei den Tonfolgen e f, h c, a b ꝛc. die Töne e, h und a allemal mi, die Töne f, c und b hingegen immer fa genannt. S. das Weitere unter Solmisation.

Miari, Anton Graf von, stammt aus einer uralten adeligen Familie von Belluno, woselbst er den 12ten Juni 1787 geboren und auch erzogen wurde. Bei einem hervorstechenden Hang zur Musik gab ihm sein liebreicher, die Tonkunst ebenfalls hoch ehrender Vater im 10ten Jahre den Venetianer Muschietti zum Claviermeister; nebenher lernte er auch die Violine spielen, und versuchte sich, gänzlich ohne Anleitung, in allerlei kleinen Compositionen. Endlich errangen des 17jährigen Jünglings flehende Bitten die väterliche Bewilligung, nach Padua sich begeben zu dürfen, und bei dem Capellmeister Sabbatini die Setzkunst gründlich zu studiren. Zwei Jahre über genoß er den lehrreichen Unterricht dieses berühmten Contrapunktisten, und vervollkommnete sich auch inzwischen unter dem Meister Bertoni und dessen Schüler Valeri im Pianoforte- und Orgelspiel. Bald nach der Heimkehr in seine Vaterstadt componirte er die Oper „Seleno“, ließ einzelne Stücke daraus in Concerten zu Venedig aufführen, gewann damit den lohnenden Beifall competenter Kunstrichter, unter denen Simon Mayer und Pachierotti; und wurde von Ersterem ermuntert, der mit solch' wahrem Beruf betretenen Bahn für immer treu zu bleiben. Freudig folgte der durch diesen Ausspruch hoch beglückte Künstjünger jener seinen Wünschen so ganz entsprechenden Weisung, und was Talent und Fleiß zu schaffen vermochten, besteht bisher in 160 Werken, namentlich 7 Opern: „la Moglie indianna“, „il Prigioniero“, „l'Avaro“, „Don Quisciotte“, „la prova in amore“, „la Notte perigliosa“, „Fernando ed Adelaide“; 6 vollstimmige Messen; 2 desgl. alla capella; 4 Requiem; 2 Vespern mit Orchester; 6 Miserere's; 1 Messe für 8 Realstimmen; Agonie des Heilands am Kreuze; Maiblumen an die Jungfrau Maria, 8 Versetten; 1 Litanei; 3 Motetten; die Klagen des Jeremias, 5 Lamentationen; der 61ste Psalm David's; 6 1- und mehrstimmige Sonetten; 17 Gradualpsalmen; 5 größere u. kleinere Cantaten; 6 einzelne Arien; 2 Concertini für das ganze Orchester; 30 Sinfonien (vielleicht Ouverturen?); 6 Concerte für verschiedene Soloinstrumente; 12 Claviersonaten; 12 Parthien Variationen; 1 Fantasie; 6 Trio's mit Violine und Violoncell; 6 Streichquartette u. A. Von allen diesen Tondichtungen ist vielleicht dem Auslande Wenig oder gar Nichts bekannt; nur der geistreiche Sammler Hofrath Kiesewetter in Wien besitzt handschriftlich einige religiöse Gesänge, die er ungemein hoch hält, und ihren Schöpfer den Benedetto Marcello des 19ten Jahrhunderts nennt. Miari ist bereits von den filharmonischen Gesellschaften zu Bergamo, Bologna,

Turin, Verona und Venedig als Mitglied aufgenommen, und domilicirt größtentheils in letztgenannter Inselstadt, woselbst er bei der Central-Congregation das Ehrenamt eines Deputirten seiner Provinz bekleidet. Uebrigens dürfte wohl auch hier das alte Sprichwort vom Propheten im Vaterlande anwendbar seyn, denn auch dort scheinen M's Verdienste immer noch nicht nach Würden anerkannt zu werden; solches aber ist leicht zu entziffern, wenn man erwägt, daß das wahre Genie stets nur seinen eigenthümlichen Weg verfolgt, wie solchen inneres Gefühl, klarer Sinn und angebornes Talent ihm vorzeichnen; dagegen aber alle ausgefahrnen Straßen verschmäht und schlechterdings sich nicht kümmert um jene stereotyp gewordenen Werkeltagsformen, die jedes kunstgebildete Ohr anwidern müssen, in Hesperien's Goldorangen-Hainen aber, in der Tonkunst einstiger Wiege, fast ausschließend das Bürgerrecht usurpirt haben. —d.

Michael. Von den Tonkünstlern dieses Namens sind hier folgende aufzuführen: 1) Pater Michael, ein Minorit, berühmter Clavier- und Orgelspieler des vorigen Jahrhunderts, stand von 1766 an in der Capelle des Bischofs von Großwardein, zu welcher ihn Dittersdorf in Wien engagirte. Er schrieb mehrere treffliche Clavierconcerte, auch Trio's für das Instrument, und Streichquartette. — 2) Roger M., zuletzt, d. h. um 1600, Churfürstl. Capellmeister zu Dresden, war ein Niederländer von Geburt und tüchtiger Contrapunktist. Den Ruf nach Dresden erhielt er 1587 nach Forster's Tode. Man hat von ihm noch einen 5stimmigen Introitus Domini Dierum, und einen ebensolchen Introitus anniversar., welche 1599 und 1603 zu Leipzig erschienen. — 3) Samuel M., um 1630 Organist an der Nicolaikirche zu Leipzig, war aus Dresden gebürtig, und daher wahrscheinlich ein Sohn vom Vorhergehenden. Gerber führt noch eine 2- bis 5stimmige Psalmodie von ihm an, und 2 Theile Paduanen und Gagliarden. — 4) Tobias Michael, über diesen aber sehe man den Artikel Michaelis.

Michaelis, Christian Friedrich, ein besonders um den wissenschaftlichen Theil der Tonkunst hoch verdienter Gelehrter, in Leipzig privatisirend, und geboren daselbst 1770. Die Kunstgeschichte verdankt ihm sehr viele ungemein werthvolle, belehrende, historisch-kritische Aufsätze, womit er über 4 Decennien hindurch fast alle literarischen Blätter wahrhaft freigebig bereicherte. In den Knabenjahren waren Weidenhammer, Burgmüller und Görner seine Clavierlehrer; auf der Violine unterrichtete ihn Ruhe; die klassischen Werke der Meister Seb. und Ph. Eman. Bach, Haydn, Mozart, Clementi, Dussek, Eberl, Beethoven, A. E. Müller u. A. hatten den entschieden folgenreichsten Einfluß auf die Bildung seines Geschmacks, und die würdigen Cantoren Doles und Kessel (in Leipzig und Eisleben) standen als bewährte Rathgeber ihm zur Seite bei seinen jugendlichen Compositions-Versuchen, deren einige auch durch den Druck bekannt wurden und, wenn gleich möglichst anspruchslos, demungeachtet ein beachtenswerthes Talent verrathen. In früheren Jahren hielt er auch zuweilen musikalisch-ästhetische Vorlesungen, übersetzte mehrere Werke aus dem Englischen und Französischen, z. B. „Busby's allgem. Geschichte der Musik"; u. unter seinen eigenen Schriften befindet sich auch: „Ueber den Geist der Tonkunst". Bis zu seinem Tode, welcher am 1sten August 1834 erfolgte, war er ein enthusiastischer Musikfreund. 18.

Mit Allem, was vorstehender Artikel enthält, hat es seine vollkommene Richtigkeit; zufügen aber müssen wir dennoch Folgendes. Schon im Jahre 1793 habilitirte sich M. in Leipzig, wo er zum Magister promovirt worden

war, als Privatdocent der Philosophie; 1801 aber nahm er die Stelle eines Hauslehrers bei dem Kammerherrn von Rochow in Plessow bei Potsdam an, 1803 eine andere in Dresden, und erst später kehrte er in seiner früheren Eigenschaft nach Leipzig zurück. Er war der Sohn eines geschätzten Arztes, der sich indeß mehr der Wissenschaft als der Praxis seines Berufs zuwendete. Nichts that unser M. in seinem Leben lieber als übersetzen, und zwar musikalische Werke. Daher die Unzahl von Schriften, die aus seiner Feder floßen, und die bei Gerber, wenigstens bis zum Jahre 1812, einzeln nachgelesen werden können. Die beste unter allen bleibt immer „Ueber den Geist der Tonkunst, mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft" (erster Versuch 1795, zweiter Versuch 1800). Hier müssen wir bemerken, daß M's Philosophie durchgehends die Kantische war, und auffallend genug auch bis an sein Ende geblieben ist. Den Grund hievon können wir wohl nur darin suchen, daß gerade in den Jahren, wo M. sich bildete, in seiner Jugend, auch Kant in alles Wissenschaftliche so entschieden einzugreifen begonnen hatte. Popularisirte Kantische Philosophie und Versuche, einen verständigen Zweck, vernünftigen Sinn und guten Geschmack in der Tonkunst heran- u. auszubilden: das war das vornehmlichste Ziel all' seines Bestrebens. Die meisten seiner kleineren Aufsätze und Abhandlungen enthält auch die Leipz. allgem. musikal. Zeitung vom Augenblicke ihres ersten Entstehens an. Seine späteren Lebensjahre wurden sehr getrübt durch Kränklichkeit u. einen hohen Grad von Hypochondrie. Da lebte der gute, unvergeßliche Mann fast ganz einsam für sich hin, vergraben in literarische Beschäftigungen und nur von Zeit zu Zeit mehr oder weniger erheitert durch sein Clavierspiel. Das war ruhig, bedachtsam, dem jedesmaligen Zwecke angemessen, gleichmäßig-ernst und sanft-gelassen: es war wie er selbst. d. Red.

Michaelis, Tobias, ward geboren am 13ten Juni 1592 zu Dresden, wo sein Vater, der sich aber blos Michael schrieb, Capellmeister war (s. Roger Michael). Er nannte und schrieb sich später, wie keins von allen Gliedern seiner Familie, Michaelis. 1601 ward er wegen seiner herrlichen Stimme als Discantist in die Capelle zu Dresden aufgenommen. 9 Jahre blieb er in dieser Stelle. Dann schickte ihn der Churfürst 1609 nach Schulpforte, um sich für das Studium der Theologie vorzubereiten. 1613 bezog er die Universität Wittenberg. Hier stiftete er als Student ein öffentliches Concert. Guter Theolog stand sein Ruf als Musiker doch höher. 1617 ging er zu seiner weiteren wissenschaftlichen Ausbildung nach Jena. 1619 aber nahm er die ihm angetragene Stelle eines Capellmeisters an der Trinitatiskirche zu Sondershausen an, und legte damit die Theologie ganz bei Seite. Als seine Kirche abbrannte, ward er bei der Kriegskanzlei als Secretär 2c. beschäftigt, bis er 1631 den Ruf als Musikdirector nach Leipzig an Herrmann Scheins Stelle erhielt. In seinen älteren Jahren litt er ungemein viel an der Gicht, so daß er öfters 15 und noch mehr Wochen immer im Bette bleiben mußte. Er starb zu Leipzig am 26sten Juni 1657. Das einzige noch von ihm bekannte Werk ist „Musikalische Seelenlust, worin 50 teutsche mit 1 bis 6 und mehr Stimmen nebst abwechselnden Instrumenten, doch nur 5 voces nach ihrem G. B. eingetheilte Concertstücke befindlich sind (2 Thle.)". Seine Lieblingsarbeit war übrigens auch die Composition von Kernsprüchen aus der Bibel, und er hat deren unendlich viele in Musik gesetzt. In jenem Werke sind einige davon enthalten.

Michaelius, Romanus, s. Micheli oder Michieli.

Michel (Casseler Künstlerfamilie). 1) Christoph M., geboren zu Helsa bei Cassel 1752, war Fagottist und in Betracht seiner Zeit einer der trefflichsten Meister auf seinem Instrumente. 1764 kam er als Hofmusikus nach Cassel, und hier starb er auch 1794. Componirt hatte er Nichts. — 2) Caspar M., älterer Bruder des vorhergehenden, geboren zu Helsa 1736, war Virtuose auf der Flöte, und ebenfalls in der Capelle zu Cassel angestellt, wo er bereits in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts starb. Componirt hat er ebenfalls Nichts, dagegen aber in der Erziehung seiner folgenden Söhne ein nicht minder großes Verdienst um die Tonkunst sich erworben. — 3) Franz M., der älteste unter den Söhnen des letztgenannten, geboren zu Cassel 1764, war schon als kleiner Knabe Virtuose auf der Flöte, und als solcher in der Capelle zu Cassel angestellt. 1784 machte er eine Reise durch Deutschland nach Rußland. In Petersburg angelangt ward er als erster Flötist in der dasigen Kaiserl. Hofcapelle angestellt; 1788 indeß folgte er einem Rufe in die Capelle des Grafen Pontemkin zu Bender, und von der Zeit an fehlen alle weiteren Nachrichten über ihn. — 4) Franz Ludwig M., jüngerer Bruder jenes und zweiter Sohn Caspars, ward geb. zu Cassel am 8ten Januar 1769, und ebenfalls von seinem Vater zu einem tüchtigen Flötisten gebildet, als welcher er als Knabe schon in der dortigen Capelle mitwirkte. Später galt er in jeder Beziehung mehr als sein Vater und seine Brüder. Für sich übte er zugleich das Clavier und studirte die Composition. Das glänzende Schicksal seines Bruders in Rußland veranlaßte ihn später, auch eine Reise nach Petersburg zu machen. Mit dem Titel und Rang eines Hauptmanns erhielt er hier eine Stelle bei der Kaiserl. Hofmusik. Im Jahre 1796 verließ er Petersburg wieder und reiste, überall Concerte gebend, durch Deutschland nach London, und hier muß er auch seine Lebenscarriere, als Künstler wenigstens, vollendet haben, da nach der Zeit Nichts mehr über ihn bekannt ward. — 5) Georg M., der jüngste Sohn Caspars, auch Virtuose auf der Flöte, geboren zu Cassel 1775, machte ziemlich dieselbe Carriere wie sein letztgenannter Bruder Franz Ludwig, nur daß er schon vorher, ehe er nach Petersburg ging, einmal eine Reise nach London machte, und zwar gerade zu der Zeit, als sich Haydn noch daselbst befand. In Petersburg erhielt er ebenfalls mit dem Titel und Rang eines Hauptmanns eine Stelle bei der Kaiserl. Hofmusik. 1800 machte er eine zweite Reise, von Petersburg aus, nach London. Auf dieser gab er in mehreren deutschen Städten Concerte, in denen er unendlichen Beifall einärndtete. Wohin er sich von London aus gewandt hat, ist nicht bekannt. G.

Michel oder Michl, Joseph, geboren zu Neumarkt, wo sein Vater Chorregent war, im Jahre 1745, bildete sich in dem Seminar zu München, spielte besonders den Contrabaß sehr gut, und studirte dann, auf Veranlassung des Churfürsten Maximilian III. zu Freising beim Capellmeister Cammerlocher 2 Jahre lang die Composition. Nach seiner Rückkunft schrieb er das Oratorium „Gioas re di Giuda", welches dem Churfürsten so wohl gefiel, daß er ihn zu seinem Cammercomponisten ernannte. Als solcher setzte er die Opern: „Milton und Emire", „Fremore und Meline", „der Baron vom festen Thurm" und „die reisenden Comödianten"; auch mehrere Instrumentalsachen, wie Quartette, Quintette ꝛc., von welchen letzteren 1772 Burney eins zu München hörte, das er außerordentlich lobt. Nach dem Tode des Churfürsten ward M. 1778 in Ruhestand gesetzt, worauf er sich in das Kloster Weiern zurückzog, die Musiken der Geistlichen daselbst dirigirte, und für den Bischof von Freisingen noch die Oper „Regulus" schrieb,

die 1782 mit großem Beifalle aufgeführt ward. Seit der Auflösung des Canonicats (1803) lebte er wieder in seiner Vaterstadt Neumarkt, ohne bestimmte, aber auch ohne große Thätigkeit, bis er gegen 1810 starb. Von den vielen Compositionen, die er in seinen jüngeren Jahren schrieb, sind im Ganzen doch nur sehr wenige gedruckt worden.

Michel, auch der Name eines im vorigen Jahrhunderte weltberühmten Clarinettisten, der 1787 oder 1788 zu Paris starb. Das ist Alles, was man noch von seiner Lebensgeschichte weiß. Destomehr sind Werke von ihm vorhanden, die einst sehr geschätzt wurden, mögen sie auch derzeit nicht wohl mehr anders denn als Schulstücke zu gebrauchen seyn. Doch machte man noch 1801 zu Paris den Versuch, aus seinen hinterlassenen Manuscripten eine Sammlung durch den Druck zu verbreiten, unter dem Titel „Douze grands Solos ou études pour la Clarinette, choisis etc." Man sieht, daß man schon damals aus Rücksicht auf den herrschenden Geschmack keine andere Ansicht von den Werken hegte als wir. Als das Beste, was je von M. in den Druck gegeben worden war, erkannte man immer seine Concerte und Duo's für Clarinette. Deren hat er denn auch unendlich viele geschrieben. Gedruckt sind von den Concerten allein 14, und von den Duetten 54 in 9 Heften.

Micheli, Romano, auch Michieli und lat. Michaelius genannt, sehr merkwürdiger Tonsetzer aus der römischen Schule, blühete vornehmlich zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, wenigstens datiren sich seine Werke aus dieser Epoche. Diese sind „Musica vaga ed artificiosa" (Venedig 1615), „Compieta a 6 voc. con 3 tenori concertata all' uso moderno etc." (Ven. 1616), ein Buch 6stimmiger Madrigalen, ein dergl. 4stimmiger Psalmen, ein dergl. 4stimmiger Messen, und ein dergl. 5stimmiger Responsorien, alle in den Jahren 1621 bis 1658 gedruckt. Gerber führt noch Madrigalen aus den Jahren 1567 u. 1581 von ihm an, die noch auf der Bibliothek zu München zu finden seyen. Ist diese Angabe richtig, so sind jene Messen und Responsorien sicher M's letzte Werke. Uebrigens kannte Gerber ihn nicht so genau als Baini, und dieser erzählt in seinem Werke über Palestrina über ihn Folgendes: M. war Beneficiat an der Metropolitankirche von Aquileja, und kaum aus Nanini's und Suriani's Schule ausgetreten, machte er sich als einer der scharfsinnigsten Köpfe in Erfindung des künstlichen Contrapunkts bekannt und berühmt. Noch im Jünglingsalter machte er eine Reise durch ganz Italien, um die wichtigsten Männer in seinem Fache kennen zu lernen, und soll sie in allen Compositionen übertroffen haben, worüber auch mehrere Wettstreite gehalten wurden. Er blieb dann einige Zeit in Concordia, einem Städtchen im Modenesischen, wo er Musik lehrte. Der Cardinal von Savoyen berief ihn nach Rom und gab ihm die Capellmeisterstelle an der Kirche di S. Luigi de Francesi im Jahre 1625. Er muß sehr alt geworden seyn, da er sich in einem Manifeste, das er an alle Tonsetzer Italiens ergehen ließ, unterschrieb: R. M prete di Roma di eta di anni 84. In den Jahren 1618—20 gab er in Venedig mehrere fliegende Blätter, Canons 2c. heraus. Ebendaselbst ist auch von ihm 1618 gedruckt: Lettera di D. Romano M. rom. alli musici della capella di N. S. ed altri musici Romani. Bei mehreren Gelegenheiten schlug er die Angriffe der Ultramontaner auf die italienischen Tonsetzer wacker zurück, wie unter Anderem folgende interessante Anekdote beweist. Marco Scacchi, ein Römer, und Capellmeister am Hofe des Königs von Polen, gerieth in einen gelehrten Streit mit dem Organisten von Danzig Paul Syfert. Dieser erlaubte sich in einem Werkchen gegen Scacchi die Bemerkung, daß die italieni=

schen Musiker nach Danzig kommen sollten, um wahre Musik kennen zu lernen. Nun schickte Micheli einige seiner gedruckten Werke an Syfert, ebenso an Caspar Forster, als einen Beweis, wie die Italiener componirten. Der Streit war damit alsbald beendigt. Indeß gab er um 1545 auch ein Werk heraus, das er allen Musikern Italiens widmete: „Canoni musicali etc.", deren Erfinder er sich zugleich auf dem Titel nannte. Dem widerstritt Scacchi in einer langen Dissertation, worin er zu beweisen suchte, daß diese Art Canons eine ganz alte Erfindung sey. Als Antwort schrieb M. „La potesta Pontificia diretta dalla Santissima Trinita", diese Worte ganz aus 2= bis 6stimmigen Canons bestehend, und fügte am Ende eine sehr gelehrte und triumphirende Abhandlung bei. Uebrigens ist dieses Werk nicht vollständig im Druck erschienen. Das Original bewahrt die Bibliothek S. Agostino in Rom. Doni und Kircher, die M. ungemein viel Lob ertheilen, lassen ihm auch in dieser Angelegenheit vollkommene Gerechtigkeit wiederfahren. —m.—

Michl, Joseph, s. Michel.

Michol, s. Machol.

Micksch, schreibt sich Miksch; s. daher dies. Art.

Mi contra fa, s. Queerstand (unharmonischer Queerstand).

Miedke, Friedrich Georg Leonhard, unbedingt einer der vorzüglichsten lebenden dramatischen Sänger in Deutschland, der sich leider aber jetzt schon von der Bühne ganz zurückgezogen hat. Seine Stimme ist ein außerordentlich sonorer Bariton. Er ward geboren 1803 zu Nürnberg, wo sein Vater damals Regisseur des Schauspiels war. 1805 kam dieser nach Stuttgart, u. hier erhielt er, der Sohn, seine Ausbildung, sowohl in rein musikalischer als dramatischer Beziehung. Nach vollendeter Mutation sang er eine Zeitlang im Chore mit; dann übertrug man ihm kleinere Rollen, in denen sich namentlich sein Talent als Schauspieler höchst vortheilhaft entwickelte. 1822 verließ er Stuttgart und nahm ein Engagement bei dem Stadttheater zu Augsburg an. Später ging er in die Schweiz, und sein Ruf als Sänger wie als Schauspieler stieg hier so schnell, daß er 1825 schon die Direction des Theaters in St. Gallen übernehmen konnte, bei der er indeß sein ganzes bis dahin wohlerworbenes und nicht unbedeutendes Vermögen so weit zusetzte, daß er es für gerathen hielt, heimlich die Schweiz zu verlassen: ein Entschluß, dessen Ausführung ihm nachgehends manchen ärgerlichen Vorgang bereitete, unter welchen wir nur den namhaft machen, daß ein gegen ihn anhängig gemachter Proceß den Ausgang nahm, daß er 12 Wochen auf der Festung Asperg in Würtemberg zubringen mußte. Es war das im Jahre 1829. Wieder in Freiheit gesetzt, wandte er sich nach Würzburg, und erhielt hier augenblicklich die Regie der Oper mit einem festen Gehalte, die er auch bis ans Ende des Jahrs 1836 fortführte. Von diesem Zeitpunkte an zog er sich ganz von der Bühne zurück, u. habilitirte sich in Kissingen, um für die Zukunft sich nur mit Malerei zu beschäftigen, für deren Betreibung in ihren verschiedenen Zweigen er dort in diesem Augenblicke (Januar 1837) ein bedeutendes Etablissement errichtet. Seine Leistungen als Don Juan, Figaro, Vampyr und in denen ähnlichen Parthien gehören zu den ausgezeichnetsten, sowohl was Gesang als Spiel betrifft. Vielseitig gebildet und von der Natur mit entschiedenen Anlagen für Alles, was Kunst heißt, ausgerüstet, war sein Wirken an der Bühne von unnenbarem Nutzen. Um so mehr aber ist sein so zeitiger Abgang von derselben, der auch wohl nur durch eine eheliche Verbindung herbeigeführt wurde, in jeder Hinsicht zu bedauern. A.

Miene, s. Vortrag.

Migrepha (nicht Magrepha, wie Andere schreiben), ein Instrument der alten Hebräer, daß nur dazu diente, die diensthuenden Leviten (s. d.) an ihren Platz zu rufen, ihnen das Zeichen zur Wache zu geben. Nach den Thalmudisten stand es in einem unterirdischen Gewölbe des Tempels, und zwar deshalb hier, um durch die Resonanz der Bogen den Schall noch zu verstärken. Von der außerordentlichen Kraft dieses erzählen die Gemaristen manch' wunderbare Fabel, denen wir übrigens nicht viel Glauben beimessen. Die wahre Gestalt des Instruments findet man nirgends genau beschrieben. Kircher vermuthet darunter eine Art Glocke. Nach Anderen soll es ein Trog gewesen seyn von 10 Ellen Länge, in welchem sich 10 Löcher befanden, in denen 10 Schalmei-Röhren steckten, auf welchen man 100erlei Gesänge blasen konnte. Die Vertheidiger dieser Behauptung sind die späteren Rabbiner, denen bekanntlich auch nicht viel Glauben beizumessen ist. So viel ist gewiß, daß das Instrument zum eigentlichen Tempeldienst, d. h. zur Begleitung der Gesänge, niemals, sondern nur zum oben angedeuteten Zwecke gebraucht wurde, und daß es, wie es dieser auch erforderte, einen ungemein starken Ton oder Klang gehabt haben muß. Die Vermuthung, daß es eine Art Orgel gewesen sey, ist ganz unbegründet. Dr. Sch.

Miksch, Johannes Aloisius, geboren den 19ten Juli 1765 zu St. Georgenthal in Böhmen; ein in theoretischer und praktischer Hinsicht mehrfach ausgezeichneter Künstler in Dresden. Seine erste Musikbildung erhielt er seit dem 7ten Jahre von seinem Vater, welcher Cantor und Schulmeister war. 1777 kam er nach Dresden und studirte als Capellknabe den Gesang unter dem Kirchensänger Cornelius, das Clavier u. die Orgel unter Eckersberg und Binder, und die Violine unter dem Cammermusikus Zich, in späteren Jahren die Composition unter dem Capellmeister Joseph Schuster. Seiner guten Altstimme wegen zog er die Aufmerksamkeit des Hofes auf sich und erhielt deshalb 1783 in einem Alter von 18 Jahren die Anwartschaft auf das Amt des Ceremoniensängers Stephan. Nach dessen Tode wurde er am 15ten December 1787 als wirklicher Ceremoniensänger bei der Capelle angestellt. Die Natur hatte ihn nach der Mutation mit einer guten Baritonstimme beschenkt; da sein Dienst aber eine Tenorstimme verlangte, so versuchte er die hohen Tenortöne der Natur abzuzwingen, was ihm auf kurze Zeit zwar gelang; doch zog er sich durch diese unnatürliche Tonerzeugung eine gefährliche Hals- und Brustentzündung zu. Erst in seinem 23sten Jahre ward er darauf aufmerksam gemacht, daß er in seinen bisherigen Gesangsstudien einen falschen und zu baldigem Verlust der Stimme und Gesundheit führenden Weg eingeschlagen habe. Dies bestimmte ihn, den Unterricht des Sängers Vincenzo Caselli, eines Schülers aus der berühmten Bolognesischen Gesangsschule des Bernacchi, zu benutzen, welchem er seine weitere Ausbildung im italienischen Gesange sowohl als auch die Dauer seiner Stimme bis in sein 70stes Jahr zu danken hat. 1799 machte er seinen ersten theatralischen Versuch bei der italienischen Oper und diente dabei 20 Jahre. 1801 wurde er Gesangslehrer der Capellknaben und 1820 Chordirector bei der deutschen und italienischen Oper. 1824 wählte ihn der König von Sachsen, Friedrich August, zum Archivar seiner musikalischen Privat-Bibliothek, in Folge dessen er auch die Aufsicht des Kirchenarchivs übernahm. Als Componist hat sich Miksch durch eine große Anzahl Lieder, Arien, Gelegenheitscantaten, Messen, Offertorien und durch ein Requiem die Achtung der Kunstkenner erworben, namentlich ist in den sämmtlichen Gesangscompositionen dieses Meisters die naturgemäße Behandlung

der verschiedenen Stimmen zu rühmen. Als Gesangslehrer hat er in einem weiten Kreise die unbedingteste Anerkennung gefunden, welche sein rastloses Streben in vollem Maaße verdient. Unter seinen Schülern zeichnen sich vorzugsweise aus: die Funk, Hase, Veltheim, Schröder-Devrient, Schebest, der Tenorist Bergmann, die Bassisten Zezi und Risse. Nbrg.

Mi la, die Sylben, womit in der alten Solmisation diejenige Mutation bezeichnet wurde, nach welcher auf dem Tone e oder a nicht die Sylbe mi, sondern la gesungen werden mußte. Bei e war das der Fall, wenn man in absteigender Tonfolge aus dem Hexachorde c in das Hexachord g überging; und bei a, wenn aus dem Hexachorde f wieder in das Hexachord von c modulirt werden sollte, weil in den letztgenannten, den Hexachorden von g und c, dort auf den Ton e, hier auf den Ton a, immer die Sylbe la fiel. S. das Weitere unter Solmisation.

Milanuzio, Carlo, Mönch von Santa Natoglia und seiner Zeit berühmter Kirchen-Componist, war um 1628 Organist an S. Steffan zu Venedig, nach der Zeit aber Capellmeister an S. Euphemiä in Verona. Man hat von ihm noch mehrere 5stimmige Messen u. Canzonen, 4- bis 8stimmige Litaneyen, eben solche für 1 bis 4 Stimmen, und Antifonien, 2- und 3-stimmige Kirchenconcerte, Psalme, Motetten 2c., aber auch Ballette und französische Tänze. 3.

Milchmayer, Johann Peter, geboren um 1750, lebte von ohngefähr 1770 bis 1780 zu Paris als Lehrer im Clavier- und Harfenspiele, worin er selbst eine bedeutende Fertigkeit besaß. Nach seiner Rückkunft nach Deutschland, seinem Vaterlande, wählte er Mainz zu seinem Wohnorte, und erfand hier einen neuen mechanischen Flügel mit 3 Clavieren und 250 Veränderungen, der gleichwohl nicht viel größer als ein gewöhnlicher Flügel war. In Folge dessen ward er zum Hofmechanikus zu Mainz u. zum Mitglied der damaligen musikalischen Academie zu München ernannt. Die untere Claviatur an jenem Instrumente mußte allemal, wenn ein zweiter Spieler darauf spielen wollte, herausgeschoben werden. Die Veränderungen imitirten den Fagott, die Flöte, Clarinette, Harfe 2c. Man kann sich denken, daß es keine große Nachahmung fand; doch machte es Anfangs Aufsehn u. brachte M. einen Ruf. In München angelangt ward er zum Churfürstl. Hofmusikus, Clavier- u. Harfenmeister ernannt. Doch ging er bald (1798) nach Dresden, nachdem er dort noch fertig gebracht hatte: „die wahre Art das Clavier zu spielen", und eine „Pianoforteschule oder Sammlung der besten für dieses Instrument gesetzten Stücke". Letzteres Werk erschien später in Dresden heftweise, und gab ganz, was sein Titel versprach. In Dresden lebte er fortwährend durch Unterricht. Er starb dort um 1818. Seine Compositionen sind unbedeutend. Eben deshalb sind im Ganzen auch wohl nur sehr wenige davon gedruckt. Lehrer von Haus aus hat er nie etwas Besseres geschrieben als jene beiden, einst mit Recht sehr geschätzten Werke. P.

Milder-Hauptmann, Madame Anna, ist die Tochter eines K. K. Oesterreichischen Cabinetscouriers, Namens **Milder**, der mehrere Reisen in die Türkei machte, und hier ward sie 1785 geboren. Durch ihren Vater nach Wien geführt, mußte sie daselbst nach dem Tode jenes Dienste bei einer vornehmen Frau als Cammerjungfer nehmen. Der speculative Theaterdirector Schikaneder belauschte zuweilen ihren freien Naturgesang, ward von der Vortrefflichkeit ihrer Stimme überzeugt und beredete sie, sich dem Theater zu widmen, mit dem Versprechen, die Kosten ihrer Ausbildung zu übernehmen. Sie folgte (1803), und ward eine Schülerin von Tomas-

celli und Salieri. Ihr Organ war in der That das stärkste, klangreichste und zugleich wohltönendste, welches je eine deutsche Sängerin in diesem Jahrhundert besessen. Es war für Deutschland, was die Stimme der Catalani für Italien; selbst die große Schechner möchte, was den absoluten Klang der Stimme anbelangt, nicht mit der M. in ihrer glänzenden Zeit wetteifern können. Um desto mehr aber ist zu bedauern, daß die Sängerin, sich auf ihr Talent verlassend, von dessen Größe ihr wahrscheinlich von Schikaneder selbst gar zu Viel vorgeplaudert worden war, Wenig oder fast gar Nichts zur gehörigen Ausbildung desselben that, indem sie, aller Ermahnungen ihrer Lehrer ungeachtet, ihrem Organe weder Biegsamkeit genug, noch dem declamatorischen Vortrage den nöthigen Adel und feinen Anstand zu geben sich bestrebte. Gleichwohl erhielt sie in Folge ihrer unbestritten wunderschönen Stimme bald eine Stelle am K. K. Hoftheater zu Wien, und ihr Ruf verbreitete sich von dort aus, noch ehe sie auch nur einen Schritt aus der Kaiserstadt als Künstlerin gethan hatte, über ganz Deutschland. Verhehlen wir nicht, daß neben der wunderbar kräftigen und um ihrer geringern Biegsamkeit willen gerade im großartigen Gesange, wie Gluck ihn geschaffen, in ihrer ganzen Bedeutung hervortretenden Stimme auch ihre ganze äußere Erscheinung wohl einen großen Antheil an der Wirkung hatte. Ihre fast colossale Gestalt besaß eine große plastische Schönheit, welche, vereint mit solcher Macht der Mittel, wie gering auch die intellectuellen Zuthaten waren, eine große Gewalt über die Gemüther ausüben mußte. 1808 machte sie den ersten Kunstausflug. Mit großen Ehren nach Wien zurückgekehrt ward sie als erste Sängerin bei der Hofoper angestellt und verheirathete sich 1810 sehr vortheilhaft mit dem Juwelier Hauptmann, von welchem Zeitpunkte an sie sich auch Milder-Hauptmann nannte. Im Herbste 1812 trat sie ihre erste größere Kunstreise an. Am 4ten October des Jahrs erschien sie zum ersten Male als Iphigenie in Glucks Oper auf der Berliner Hofbühne. Ein großer Ruf war ihr vorangegangen, aber sie erfüllte nicht ganz die Erwartungen, die freilich auch damals wohl etwas zu hoch gestellt waren. Kenner bewunderten ihre Stimme, vermißten aber mit Schmerz alle tiefe Kunst; dessen ungeachtet riß sie die Masse mit sich fort, und sie ward die Angebetete im Volke. Denselben Erfolg hatten ihre Darstellungen auf anderen Bühnen, die sie von nun an innerhalb der deutschen Gränzen besuchte. Ueber diese hinaus ist sie unsers Wissens erst später gegangen, als ihr Glücksstern im Vaterlande unterzugehen anfing. 1816 nahm sie ein dauerndes Engagement an der Berliner Hofbühne an. Mehrere Reisen, die sie nach der Zeit machte, und die ihren Ruf immer weiter verbreiteten, übergehen wir. Am Schlusse des Jahrs 1829 verließ sie in Folge einiger Zwistigkeiten mit Spontini, zur Hebung dessen Opern sie doch so unendlich Viel beigetragen hatte, Berlin, und damit für mehrere Jahre auch Deutschland. Zuerst ging sie nach Rußland. In Petersburg feierte sie als dramatische Sängerin ihre letzten Triumphe. In Stockholm, Copenhagen und anderen großen Städten, wohin sie darnach ihre halbeuropäische Wanderung fortsetzte, trat sie nur noch in Concerten, und aus kluger Wahl nur mit Arien von Händel und Mozart, auf. Auch in Wien, wo sie sich noch 1836 öffentlich hören ließ, that sie dies nur in Concerten u. mit eben solchen einfachen Gesängen. Nach der Zeit hat sie sich aus aller Oeffentlichkeit zurückgezogen. Doch bewunderte man damals noch die Trümmer, die sie einer neuen Generation zu bieten vermochte, und bei den älteren Hörern waren es die Rückerinnerungen an die Zeit ihres früheren Glanzes, die sich laut kund gaben. In diesem waren — wie gesagt — ihre Wirkungen wie ihre

Mittel groß, und sie würden ohne alle Beschreibung gewesen seyn, wenn die Künstlerin nur halb so Viel für sich gethan hätte, als die Natur ihr geschenkt. Ihre größten Rollen, wo die Forderungen der Kunst am meisten mit ihren Anlagen übereinstimmten, waren: Medea, Jephtha, Statyra in der „Olympia" von Spontini, die Oberpriesterin in der „Vestalin". Doch für diejenigen, welche mit tieferem Kennerblicke ihre Mittel von der wahren Kunstleistung zu trennen verstanden, waren z. B. ihre Iphigenie, ihre Armide und vollends ihre Elvire in „Don Juan" in allen Beziehungen verfehlt, ja oft wahre Carricaturen, indem sie sogar im edelsten Recitativ niemals die Trägheit des Wiener Dialekts abzulegen vermochte. Indolenz war überhaupt von jeher ein hervorstechender Zug ihres Charakters, und diese bestimmte sie auch, sich früher von der Bühne zurückzuziehen, als sie nöthig hatte, denn sie würde noch in diesem Augenblicke, obwohl ihre Mittel sehr verloren haben, verhältnißmäßig sehr brauchbar seyn. Dr. Sch.

Mildner, Moriz, geboren 1812 zu Türnitz in Böhmen. Dieser junge Künstler nimmt in der Reihe der Virtuosen, welche Pixis (Professor der Violine am Conservatorium der Musik in Prag) zum Lehrer hatten, schon jetzt einen bedeutenden Rang ein. Vollkommene technische Ausbildung, überraschende Fertigkeit, Eleganz und jene Poesie des Vortrags, die nur angebornes Talent, wahre Begeisterung für das ächt Schöne in der Kunst und eigenes tiefes Gefühl dem Spiele einhauchen können, üben auf die Zuhörer dieses Künstlers jenen Zauber aus, der Kenner und Laien zur wärmsten Theilnahme und Anerkennung hinreißt. Schon im zartesten Kindesalter zeigten sich die Spuren seines Talents, indem er im 4ten Jahre bereits überraschende Fortschritte auf dem Pianforte machte. Dies und ein bewundernswerthes musikalisches Gehör bewog seinen Vater, ihn ganz der Tonkunst zu widmen. In der Absicht trat M. im Jahre 1822 ins Prager Conservatorium, u. wurde 1828, mit den ehrendsten Zeugnissen, als absolvirter Zögling entlassen und lebt jetzt als Orchestermitglied des Königl. ständischen Theaters in Prag, wo er bei jedesmaligem öffentlichen Auftreten den stürmischsten Beifall erhält und bei diesen seltenen Anlagen und beharrlichem Fleiße zu den kühnsten Hoffnungen für die Zukunft berechtigt.

Milheyro, Antonio, ein Portugisischer Componist, aus Braga gebürtig, blühete zu Anfang des 17ten Jahrhunderts, und war in jener Zeit zuerst Capellmeister an der Cathedralkirche zu Coimbra, dann zu Lissabon, starb aber als Canonikus. Viele von seinen Arbeiten liegen noch auf der Königl. Bibliothek zu Lissabon, auch auf der dortigen Bibliothek des Francisco de Valhadolid, theils gedruckt, theils noch im Manuscript. Die wichtigste von allen ist: „Rituale romanum, Pauli V. jussu editum, subjuncta Missa pro defunctis a se musicis numeris adaptata etc.", welche 1618 zu Coimbra in 4. gedruckt wurde.

Milioli, Franc. Giovanni, ein berühmter italienischer Kirchencomponist des 16ten Jahrhunderts, war von 1563 bis 1581 Capellmeister an der Kirche S. Petronio zu Bologna. Weiter ist Nichts über oder von ihm bekannt. Gerber blieb er gänzlich unbekannt.

Militärmusik, auch **Kriegsmusik** u. **Feldmusik** genannt, die beim Militär gebräuchliche Musik, die Musik des Soldaten bei seinen Uebungen, im Frieden wie im Kriege, im Felde — wie der Soldat selbst zu sagen pflegt, und die also ganz dem Charakter des Militärs, ihrer Bestimmung entspricht, und entweder von den Soldaten selbst oder den bei den Regimentern angestellten Hautboisten ausgeführt wird. Ihrer Natur

nach besteht sie aus 2 Hauptgattungen: dem Marsche (Kriegsmarsch) und dem Liede (Kriegslied). Man vergleiche beide Artikel. Die sogenannten Feldstücke gehören nicht dazu: sie sind bloße musikal. Signale beim Militär. Man sehe auch ihre Artikel. Was nun die eigentliche Militärmusik, ihren Marsch und ihr Lied, anlangt, so ist die Haupttendenz und der herrschende Geist in beiden derselbe, nur daß die Musik des Kriegsliedes specielle Beziehung auf den Text hat, der Marsch sich hingegen unabhängiger bewegen kann. Die M. auf dem Theater soll eigentlich in Hinsicht ihres Effects dasselbe leisten, was man von ihr auf dem Schlachtfelde und im Lager erweckt; doch dürfte sie sich eher eine Abschweifung von der Regel erlauben, um des Ortes willen, wo sie ausgeführt wird. Jener Effect ist, daß sie dem Geist des Kriegers eine höhere Stimmung gebe, die Gemüther für einen Zweck vereinige, Mühseligkeiten und Strapazen erleichtere, den Gedanken an Tod und Grab wie aber auch an Bequemlichkeit und Vergnügen verscheuche, dem Körper neue Kraft gebe, Muth errege, mit einem Worte belebe und zugleich unterhalte. Deshalb muß sie denn auch zunächst populär seyn. Sie ist für Männer bestimmt, deren größter Theil unmusikalisch ist und höchstens nur ein gesundes Ohr hat, für das aber alle Kunst ohne Effect Nichts ist. Der Soldat, vom General bis zum gemeinen Musketier, muß seine Musik gleich beim ersten Hören verstehen und liebgewinnen, sich für sie interessiren, sonst taugt der Marsch und das Lied nicht, d. h. für diesen Zweck. Dann muß dieselbe eine gewisse Feierlichkeit, etwas männlich Ernstes haben. Alles Kleinliche, Niedliche, Modische, Hüpfende, Weichliche gehört nicht für den Krieger, der nicht tanzend, sondern festen Schrittes, nicht mit lächelndem Gesichte, sondern mit Muth in den Augen seinem Feinde entgegen treten soll. Das führt zugleich auf die Instrumentirung der M. Von Blasinstrumenten natürlich und von durchgreifenden Blasinstrumenten muß sie ausgeführt werden. Aber auch bei ihnen ist noch Manches zu beobachten, eine kluge Auswahl zu treffen. Die kleinen Queerpfeifen z. B. und ähnlich quickende Instrumente machen bei Märschen, wenn sie nicht blos Nebensache sind und recht kräftig von durchgreifenden Instrumenten, Hörnern, Trompeten rc. unterstützt werden, eine schlechte Wirkung: 50 oder 100 Schritte weit versteht man Nichts und hört nur ein buntes Tongewirre. Die sog. Janitscharen-Musik sollte nie bei einer Militärmusik fehlen, denn diese muß schlechterdings die Ohren füllen, im wahren Sinne des Worts imponiren. Deshalb sollten auch die Oboen, Serpens, Fagotte, immer so stark als nur immer möglich besetzt werden. Auch wäre wohl statt der Oboen eine Verdoppelung der Clarinetten von Nutzen. Bei starker Besetzung können dann auch ein Paar Piccoloflöten mitwirken. Ein drittes Erforderniß der M. ist starker Rhythmus. Dazu trägt eben jene Janitscharenmusik viel bei. Dann ist jede Anhäufung von Dissonanzen streng zu vermeiden. Es würde dieselbe auch schon der geforderten Popularität, Einfachheit und Feierlichkeit widersprechen. Auch die Tonart endlich verdient bei der M. besondere Aufmerksamkeit. Wer da sagt, daß eine Tonart an und für sich keinen bestimmten Charakter habe, oder daß alle Tonarten zum Ausdruck eines Gefühls gleich passend wären, hat sicher noch nicht über seinen Gegenstand nachgedacht und die Wirkungen der Musik beobachtet. Die Tonarten E-, Es-, H-, Fis- und Des-Dur sind ohnstreitig die passendsten zu Militärmusiken. Zugegeben daß die Tonarten C, G, D, B und F mehr der Forderung der Popularität entsprechen, so ist doch auch auf der anderen Seite das Ohr wieder zu sehr daran gewöhnt und

sie haben nicht das Auszeichnende, was die M. charakterisirt, und zudem auch nicht immer den erforderlichen Charakter. Specielleres in den einzelnen Artikeln Marsch, Lied ꝛc. — Daß die Verschiedenheit des Charakters der mancherlei Truppenabtheilungen mehr oder weniger auch eine Verschiedenheit in die äußere Gestaltung ihrer Musik bringt, ist natürlich. So liegt es in der Natur der Sache, daß z. B. die Jägertruppe ihre Musik mit lauter Hörnern, die Cavallerie meist (nicht durchgehends, manche Cavallerie hat auch Rohrinstrumente, Becken, Hut und Trommel) mit lauter Trompeten besetzt; die innere Gestaltung derselben aber bleibt immer dieselbe. — Auch die Verschiedenheit der Sitten und Gebräuche, der Cultur ꝛc. unter den mancherlei kriegführenden Nationen bringt dort, in der äußeren Gestaltung, einen Unterschied der M. zum Vorschein. Der Türke besetzt seine M. anders als der Deutsche, denn er hat andere Instrumente u. s. w. Unter den cultivirten europäischen Nationen herrscht jetzt jedoch in dieser Beziehung eine ziemliche Gleichheit. Die letzten Kriege in den Jahren 1812 und 1815 haben uns Gelegenheit gegeben, manche Vergleiche unter den Feldmusiken der verschiedenen Truppen anzustellen. Die preuß. erschien uns immer als die glänzendste, prächtigste. Ihr zunächst stand die der russischen Garden. Die Feldmusik der übrigen russischen Truppen erinnert durch ihre auffallende Einfachheit und dennoch energische Wirkung unwillkührlich an das, was Polybius und Strabo, auch Tacitus, und später Ausonius, Jornandes u. A. von der Feldmusik der Alten berichten. Die französische Militärmusik ist zwar geräuschvoller noch u. dem Klange nach weiter hinwirkend als alle andere europäische; aber bei Weitem nicht so würdig gehalten und wahrhaft kriegerisch belebend als jene preußische. Auch die Dänen hatten ehemals und haben jetzt theilweise auch noch eine herrliche Militärmusik; ebenso die Hannoveraner, u. diese vor 5—6 Jahren auch besonders bei der Artillerie und Cavallerie.

Miller, Julius, geboren 1782 in Dresden, zeigte sehr früh schon viel Talent und Lust zur Musik. Ganze Arien sang er, als Knabe von 8 Jahren, nach einmaligem Hören nach, ohne sonst auch nur einen Begriff oder irgend eine Kenntniß von Musik zu haben. Dabei zeigte er eine in jeder Beziehung seltene, wunderliebliche Sopranstimme, so daß man ihn 1792 mit nach Prag nahm, um beim Krönungsfeste vor dem Kaiser Franz zu singen. Gleichwohl erhielt er bis in sein 12. Jahr keinerlei musikal. Unterricht; Alles was er sang, hatte er mit Hülfe seines bewunderungswürdigen Gehörs auswendig gelernt. Erst von dem Zeitpunkte an lehrte ihn der Hautboist Listing die Violine spielen, und nach einigen Jahren schon konnte er in dem Theater-Orchester mitwirken. Der väterlichen Bestimmung nach sollte er nun praktischer Musiker werden, d. h. Virtuose auf irgend einem Instrumente; doch regten die Mozartschen Opern besonders die ihm angeborne Liebe zum Gesange wieder auf, und die Natur unterstützte dieselbe durch die herrlichsten Mittel. Seine Stimme verwandelte sich nach vollendeter Mutation in einen hohen, angenehmen Tenor. Ohne Lehrer, gehalten nur durch große Naturanlagen, machte er seine ferneren Studien. Eine Reise, die er als Sänger und Violinvirtuos unternahm, ward der Probierstein seiner Kräfte. 1798 gab er unter Türks Leitung als wandernder Virtuose das letzte Concert in Halle; dann ging er geradewegs nach Amsterdam, um seine Laufbahn als dramatischer Sänger zu eröffnen. Im Jahre 1799 war es, wo er dort als Tamino zum ersten Male auftrat. Der ungetheilteste Beifall krönte den Versuch, und ein Engagement bei einer reisenden Operngesellschaft zu finden, hielt nun

nicht schwer. Mit solcher kam er von Varel nach Flensburg. Hier erregte er so großes Aufsehn, so daß er gleich das Jahr darauf als erster Tenorist bei dem Hoftheater zu Schleswig angestellt ward. Bei den Gesangsübungen versäumte er aber auch das Studium der Musik überhaupt und namentlich der Tonsetzkunst durchaus nicht. 1802 vollendete er in Schleswig seine erste Oper „der Freibrief.“ Sie ward aufgeführt und erhielt den ermunterndsten Beifall. 1803 gastirte er in Hamburg. Mit den Erfolgen seiner Darstellungen auf der dasigen Bühne war sein Ruf als Sänger für alle Zeiten fest begründet. Julius M. galt von der Zeit an als einer der kunstfertigsten und gediegensten Tenoristen ganz Deutschlands, die, wo er erschien, die Häuser füllte, und in Spiel und Gesang gleich groß und in manchen Parthien unübertrefflich erachtet wurde. In Breslau, wohin er sich nun wandte, war der vertraute Umgang mit Berner und C. M. v. Weber, der damals als Musikdirector dort lebte, höchst förderlich für der weitere Ausbildung seines Compositionstalents. Es gab sich das gleich in seiner nächstfolgenden Oper „die Verwandlung“ kund, die auf vielen Theatern Deutschlands, namentlich in Hamburg und Berlin, hier aber unter Weigls Namen, mit entschiedenem Beifalle gegeben wurde, und nun auch seinem Rufe als Componist eine festere Basis legte. Nach einem Gastspiele in Berlin erhielt er auf Righini's Betrieb, der ihn in Leipzig kennen gelernt hatte, 1808 einen Ruf nach Wien; dann nach Dessau, dessen Oper damals auch in Leipzig spielte. Hier brachte er die neue Oper „der Kosakenofficier“ auf die Bühne. Sie ward ein Lieblingsstück des Publikums und daher oft gegeben. Von 1810 bis 1813 war er bei der Joseph Seconda'schen Gesellschaft. Zu Ende des letztgenannten Jahres trat er eine Reise nach Petersburg an, kam aber nur bis Warschau, wo er Concert gab, und dann einem Rufe Kotzebue's an das Königsberger Theater folgte. Hier schrieb er die beiden Operetten „die Alpenhütte“ und „Herrmann und Thusnelde“, wozu ihm Kotzebue den Text lieferte. Im Sommer 1816 gastirte er wieder in Berlin, und ging dann wieder nach Frankfurt a. M., wo er große Triumphe feierte. Nach seiner Vorstellung des Titus z. B. strömten Hunderte von Zuhörern, die sich noch gar nicht aus ihrem Enthusiasmus erholen konnten, vor seine Wohnung u. brachten ihm donnernde Vivats, Nachtmusiken u. andere Ehrenbezeugungen. In Darmstadt angelangt, erhielt er daselbst sogleich ein Engagement unter den vortheilhaftesten Bedingungen. Doch blieb er nur bis zum Jahre 1818. In Kassel ward er Gesangslehrer bei Hofe. In derselben Eigenschaft engagirte ihn später auch der Herzog von Cambridge. 1820 aber treffen wir ihn schon wieder in Amsterdam, von wo er dann abwechselnd Reisen nach Deutschland machte. 1824 führte er daselbst seine große Oper „Merope“ auf, in welcher er den Gluck'schen Styl mit Glück zu modernisiren versucht hatte. Selbst Spohr sprach sich über diese Oper einst höchst günstig aus, und wünscht in einem Briefe, daß sie auf allen deutschen Theatern gegeben werden möchte. 1827 gab er in Paris Concerte, selbst im Conservatorium; 1828 mit Drouet gemeinschaftlich in Brüssel. 1829 gastirte er in Riga, Petersburg und Moskau. Hier schrieb er Viel für die russische Hornmusik, was ihn äußerst beliebt machte. 1830 war er wieder in Lübeck und Hamburg, und 1831 lebte er eine Zeitlang als Gesangslehrer in Berlin. 1833 übernahm er die Theaterdirection in Dessau. Damit aber begann er auch die traurige Epoche seines Lebens, in welcher ihm bis zu diesem Augenblicke Nichts geblieben ist, als höchstens die Erinnerung an seinen früheren Glanz. Er spielte mit seiner Gesellschaft in Altenburg, Erfurt, Buchstädt; nichts weniger als Oekonom aber, und

durch das frühere nicht sonderlich thätige und doch sehr einträgliche Leben an eine gewisse Gemächlichkeit gewöhnt, auch etwas Nonchalant dabei, setzte er all' sein bischen Vermögen zu, und die Gesellschaft mußte ihn oder vielmehr er die Gesellschaft verlassen. Jetzt (1837) reist er nun mit seiner ältesten Tochter Auguste, um ihr irgendwo ein Engagement zu finden, was ihm aber, zum größten Unglücke für das talentvolle Mädchen, sehr schwer zu werden scheint. Miller ist ein Genie, ein bewundernswerthes Talent; seine Leistungen sowohl als Sänger wie als Componist haben an manchen Orten die segensreichsten Früchte getragen, so namentlich in Amsterdam, wo er zuerst den Sinn für ächte deutsche Musik weckte und so Viel zur Bildung des musikalischen Geschmacks beitrug; seine vielen Instrumental- und Vocal-Compositionen, wie z. B. auch die Opern „Julie oder Blumentopf", und „das erwiederte Gastmahl" (ganz neu, zu der er sich auch den Text fertigte), das Intermezzo „Michel und Hannchen", nun die vielen herrlichen ein- und mehrstimmigen Gesänge, Canons, sein Vater Unser von Klopstock, seine Messen und andere Kirchensachen, von welchen allen auch eine bedeutende Anzahl gedruckt ist, verdienen viele Achtung, und haben mit Recht theilweise auch eine allgemeinere Theilnahme gefunden, da sie immer zu den besseren ihrer Art gehören und sich durchgängig durch einen reinen Charakter auszeichnen; allein seine ganze persönliche Erscheinung im Leben, die den Stempel der Wüstenei jenes unvertilgbaren fatalen Künstleregoismus mit allen seinen Anhängseln an sich trägt, ist durchaus nicht geeignet Vertrauen oder Zuneigung und Wohlwollen zu erwecken, sondern schreckt ab; man flieht die Zunge, die Nichts als Böses redet, weil man das Ohr nicht verstopfen kann. Welche große Rolle könnte M. jetzt spielen, welche hohe Bedeutung würde er jetzt haben in der Künstlerwelt, hätte sein erstaunenswürdiges Talent, sein unerschöpfliches Genie in der Menschennatur selbst nicht jene Richtung genommen, an deren Gränzpfade es jetzt verdorben, verunglückt heißt! — Die Natur hatte ihn so reich, so unaussprechlich reich ausgestattet, warum mußte ein Dämon in diese Seele fahren?! Miller kennt den Verfasser dieser Zeilen; er kennt ihn als den Einzigen, der den redlichen Willen hatte, ihn einst aus einer drückenden Lage zu reißen, in welche eben jene seine eigene Nonchalance ihn gestürzt hatte; und weiß, daß kein geringer oder gar kleinlicher Grund denselben zu solcher Offenheit treibt: schmerzt ihn die ungeschminkte Rede, fallen sie schwer auf sein Herz diese Worte, so möge er bedenken, daß die Feder, die sie schrieb, getaucht war in die heißen Thränen seiner bekümmerten, nothleidenden zahlreichen Familie in Dessau. 7 Kinder hat Miller; alle besitzen viel Talent für die Kunst, besonders ein Knabe Emil und noch eine Tochter Caroline; ohne Unterricht aber wachsen sie auf —: Gott schütze sie und lindere bald den Kummer ihrer besorgten Mutter! — Dr. Sch.

Miller, Eduard, englischer Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts, Flöten- und Claviervirtuos, auch Componist für seine Instrumente, und musikalischer Schriftsteller, lebte um 1740 zu London, in welchem Jahre er als Flötist z. B. dort bei den Oratorien von Händel mit thätig war; später ward er Organist zu Duncaster und endlich Doctor der Musik. Sein Todesjahr fällt in den Anfang des laufenden Jahrhunderts. Seine Werke erschienen sämmtlich zu London; sie bestehen in Claviersonaten, einer Sammlung von Orgelstücken, Psalmen und verschiedenen Sachen für die Flöte. Als Schriftsteller ist er bekannt durch: Letters in behalf of Profes-

sors of Music etc. (Lond. 1784), Musical. Institutes (ebend. 1785), und Elements of Thorough-basse (ebend. 1787).

Milleville, Alessandro, in der Geschichte merkwürdig als ein berühmter Organist des 17ten Jahrhunderts, war geb. zu Ferrara, diente in seiner Jugend als Organist zuerst dem Könige von Polen, dann dem röm. Kaiser und endlich seinem eigenen Landesherrn, dem Herzoge zu Ferrara, wo er dann 1622 Capellmeister ward; 1729 erhielt er dieselbe Stelle am Dom zu Volterra. Er starb im 68sten Jahre seines Lebens zu Ferrara, wo er auch zu St. Rocco begraben liegt. In seiner Jugend schrieb er mehrere Opern, doch ist von allen auch nicht ein Titel mehr bekannt; dagegen findet man noch mehrere 3stimmige Messen und Psalmen, 1- bis 4stimmige Concerte, 2- bis 6stimmige Motetten, Litaneien, Madrigalen u. dergl. Sachen mehr, welche fast sämmtlich zu Venedig gedruckt worden sind. Ein Heft Madrigalen wird auch noch auf der Münchner Bibliothek aufbewahrt.

Millico, Giuseppe, Castrat, geb. zu Neapel 1730, einer der vorzüglichsten Sänger des vorigen Jahrhunderts, vornehmlich was gefühl- und ausdrucksvollen Vortrag anbelangte. Capellmeister Schulz, der ihn 1771 in Wien hörte, schrieb einst an Gerber: „In solchem Grade hinreißend hat weder vorher, noch nachher, weder in noch außer Italien ein Sänger auf mein Gefühl gewirkt." Nach Wien kam er 1770, nachdem er längere Zeit in Italien gereist war. 1772 wählte ihn Gluck daselbst zum Singmeister seiner Nichte. Im Sommer 1774 ging er von Wien nach London. 1780 war er wieder in Neapel, in Königl. Diensten. Er war auch geschmackvoller Componist; doch sind seine Sachen nicht ganz correct. Uebrigens schrieb er außer vielen kleineren Gesängen, Liedern, Arien ꝛc. auch größere Sachen, wie die Opern; „La Zelinda" (1787 zu Neapel aufgeführt) und „Nonna per far dormire li Bambini" (1792). Letztere ist in Partitur gestochen. Von seinen Arien erschienen mehrere zu Wien bei Artaria. In seiner letzten Lebenszeit scheint er Neapel nicht wieder verlassen zu haben. Er starb dort 1802, nachdem er, wie Einige behaupten, durch gar zu fleißiges Componiren in den letzten Jahren seinen früheren glänzenden Ruf als Sänger etwas in Vergessenheit gebracht hatte. 0.

Miltitz, Carl Borromäus von, Königl. Sächsischer Cammerherr, Geheimerrath und Oberhofmeister des Prinzen Johann von Sachsen, ward am 9. Nov. 1781 zu Dresden geboren. Sein Vater war der Königl. Sächs. erste Hofmarschall, Friedrich Siegmund von M.; seine Mutter stammte aus dem Geschlechte der Wild- und Rheingrafen von und zu Daun; sein jüngerer Bruder ist der Königl. Preuß. Cammerherr Alexander von M. Sehr früh schon entwickelte sich in dem talentvollen Knaben eine unwiderstehliche Neigung zur Poesie und besonders Musik, und so sorgte denn auch eine kluge häusliche Erziehung, unterstützt von tüchtigen Lehrern, neben einer umfassenderen Bildung für eine gute Pflege der vorhandenen schönen Keime. Noch nicht 11 Jahre alt ärndtete M. als gewandter Clavierspieler mit Haydn'schen und Sterkel'schen Concerten allgemeinen Beifall. Die „Zauberflöte" von Mozart, die er um diese Zeit in Dresden hörte, erschloß ihm den Himmel der Romantik in Poesie und Musik und begeisterte ihn zuerst zu eigenen Versuchen in der Composition. Er hatte damals noch nicht die mindesten Kenntnisse von der eigentlichen Wissenschaft der Kunst, dennoch waren jene Versuche von einem warmen Gefühle beseelt und jedenfalls Zeugen eines künstlerischen Dranges. Gleichwohl bestimmten Familienverhältnisse den Vater, ihn einer militärischen Laufbahn

zu widmen, und so nahm er, 16 Jahre alt, Dienste in der Armee. Das mehrjährige stille Garnisonleben in einem unbedeutenden Flecken war keineswegs geeignet, seinem dichterischen Geiste einen höhern Aufschwung zu geben; desto mehr aber förderte es in seiner Abgeschlossenheit seine wissenschaftl. Studien. Neben historischen Arbeiten und der Beschäftigung mit der franz. und ital. Literatur waren dieselben wieder vornehmlich nur auf Musik und Poesie gerichtet. Der Trieb nach einer allgemeinen Geistesbildung war damit angeregt; und so mußte nachgehends in Dresden, wohin er nach 5 Jahren als Garde-Officier versetzt ward, der Umgang mit den Gebildetsten unter seinen Geistesverwandten und der Zutritt zu den großen Bücher- u. Kunstschätzen nur höchst förderlich auf ihn, und vornehmlich auf seinen Geschmack und seine intellectuelle Cultur wirken. In der Composition ward der verdiente Weinlig sein Lehrer, und zur tiefern Einsicht in das Wesen der Kunst führte ihn ein Briefwechsel mit Rochlitz. Die dann erfolgende Anstellung als Hauptmann bei der Schweizergarde gewährte ihm Muße genug, seine Talente und bereits erworbenen Kenntnisse auch praktisch zu versuchen und anzuwenden, und als äußere Anregung dazu dürfen wir wohl seinen Zutritt zu den Gesellschaften in dem kunstliebenden und durch den feinsten geselligen Ton und den Zusammenfluß der geistreichsten Menschen der Stadt ausgezeichneten Hause des Apellationsraths Körner ansehen. Vieles ward in der Zeit gedichtet und componirt, und der Unterricht in der Tonsetzkunst bei dem Capellmeister Schuster mit regstem Eifer fortgesetzt. 1811 nahm er seinen Abschied von der Schweizergarde und zog mit seiner Gattin nach dem, einem seiner Verwandten gehörigen, reizend gelegenen Scharffenberg bei Meißen. Die Kriegsunruhen 1812 störten aber sein geistiges Stillleben daselbst. Als Rittmeister bei dem Oesterreichischen Dragonerregimente Erzherzog Johann nahm er Theil an dem Befreiungskampfe. Nach beendigtem Feldzuge kehrte er nach Scharffenberg zurück. Die neuen Bekanntschaften mit Fouque und Apel gaben zuerst seinem künstlerischen Bestreben wieder einen neuen Sporn. Apel, mit dem er sich immer enger befreundete, ward gewissermaßen der Leitstern bei seinen musikalischen Arbeiten. Auf dessen Antrieb nahm er auch noch Unterricht im Contrapunkte bei dem jüngern Weinlig in Dresden, einem trefflichen Schüler des Pater Mattei in Bologna, und machte endlich, um seine musikalische Bildung ganz zu vollenden, 1820 eine Reise nach Italien. 8 Monate verweilte er allein in Neapel, und während dieser Zeit schrieb er für ein dortiges Theater eine komische Oper, die er aber, der dagegen gespielten Intriguen müde, selbst wieder zurücknahm. Eben dieser Reise verdanken wir auch die „Orangenblätter", welche 1822—25 in 3 Bänden erschienen, und in welchen so manche treffende Bemerkungen über den Musikzustand der Zeit, sowohl in Deutschland als in Italien, vorkommen. Die Anstellung seiner Gattin als Oberhofmeisterin bei der Gemahlin des Prinzen Johann führte ihn 1823 wieder nach Dresden. Seine Ernennung zum Oberhofmeister erfolgte 1824. Man sollte glauben, daß die Etikette, welche mit dieser Stellung verbunden ist, seiner geistigen Thätigkeit gewisse Fesseln anlegte; allein die durchbricht wieder die Liebe seines Fürsten zur Kunst und Wissenschaft, und so konnte er fortwährend auch seinen musikalischen Beschäftigungen treu bleiben. Von seinen in der letzten Zeit weiter bekannt gewordenen vorzüglicheren Compositionen (kleinere Sachen für Clavier und Gesang hat er eine Menge gesetzt) nennen wir nur eine in ächtem Kirchenstyle gehaltene Messe in G-Moll; eine Ouverture, in der er mit vielem Glücke den Versuch machte, den Geist Ossianscher Dichtung in Tönen wiederzugeben, und die 1833 in

Dresden mit schönstem Erfolge aufgeführte Oper „Saul". Jene Ouverture druckte Härtel in Leipzig 1830. Wie sie auf die Hörer wirkt, und sie wird auf jedes gebildete Publikum ähnlich wirken, hat sich ebenfalls in Dresden erwiesen. Daneben bewährte er seine musikal. Kennerschaft in vielen Aufsätzen musikalisch-kritischen Inhalts in der „Abendzeitung", der Leipz. allg. musikal. Ztg. und der „Cäcilia". Unter den in letzter Zeitschrift enthaltenen Aufsätzen bezeichnen wir besonders: „Ueber das Fantasiren" (Bd. 17 pag. 180 ff.), und „deutsche und italienische Musik" (in Versen, Bd. 16 pag. 282 ff.). Seine übrigen schriftstellerischen Arbeiten auf dem Gebiete der Novelle und Erzählung übersehen wir. Die Oper „der Berggeist" ist nicht von ihm selbst, sondern von Wolfram componirt, nur der Text dazu ist sein Eigenthum.

Milton, Vater und Sohn. 1) John (der Vater), war zu Milton bei Oxford geboren und starb als öffentlicher Notar zu London im hohen Alter 1647. Seine musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten müssen außerordentlich gewesen seyn, da alle Geschichtschreiber darüber einstimmig berichten. Doch findet man nirgends bestimmte Anzeigen, wer sein Lehrer gewesen, worin sein musikalisches Wirken besonders bestanden, und welche und was für Werke er überhaupt geschrieben. Das ist gewiß, daß seine Compositionen zu seiner Zeit denen der berühmtesten Meister gleich geschätzt und in die besten Sammlungen aufgenommen wurden, und daß er auch viel componirt und veröffentlicht hat. Durch ein 5stimmiges Madrigal, das 1601 in die Sammlung „Triumph der Oriane" eingerückt wurde, gewann er sogar den damals für die beste Composition ausgesetzten Preis. Andere 5stimmige Gesänge von ihm findet man in „Klagen betrübter Seele" (London 1614). Einen davon hat Hawkins in seine Geschichte aufgenommen. Ein 40stimmiges In Nomine etc., das er einem Polnischen Prinzen dedicirt habe, erwähnt Burney in seiner Gesch. Bd. 3 pag. 134. Auch sein Sohn — 2) John (der Sohn), der weltberühmte Dichter und Schriftsteller, war zugleich Tonkünstler. Am 9. December 1608 zu London geboren, erhielt er seine Bildung theils durch Privatlehrer, theils auf der St. Paulsschule. 1624 bezog er das Christ-College zu Cambridge; 1628 ward er Baccalaureus und 1632 Magister. Darauf lebte er mehrere Jahre bei seinem Vater, bis er 1638 auf Reisen durch Frankreich und Italien ging. Damals hatte er besonders durch die Maske (s. dies. Art.) „Comus" sich einen Namen gemacht. In seiner Jugend musikalisch gut unterrichtet und viel Liebe und Talent zur Musik hegend, richtete er auf jener Reise auch auf diese Seite der Kunst einen großen Theil seiner Aufmerksamkeit. Eine große Masse von Musikalien brachte er nach London mit, und dies war kein geringer Gewinn für die dortige Bibliothek und die vorhandene Musikliteratur. Von dem Augenblicke seiner Rückkehr an lebte er beständig als Dichter und Schriftsteller zu London, bis er am 10ten November 1674 starb. Seine vielen poetischen Werke, von denen einige von großer Wichtigkeit sind, gehören nicht hieher, außer „Simson", „L'Allegro", „il Penseroso", welche Händel in Musik gesetzt hat, und die Meisterstücke musikalischer Dichtung sind. Seine Lieblingsbeschäftigung war immer Musik. Unter den Zeitgenossen war er einer der größten Virtuosen auf dem Claviere, der Orgel und dem Baß, und dem Spiel dieser Instrumente widmete er täglich mehrere Stunden. Auch componirte er Vieles, was aber verloren gegangen ist. Nachdem er 1653 blind geworden war, widmete er fast seine ganze Zeit der Kunst u. dem Unterrichte seiner Töchter im Hebräischen, Griechischen und Lateinischen, damit dieselben ihm bei seinen gelehrten Beschäftigungen

zur Hand gehen möchten. Sein Charakter soll der vortrefflichste gewesen seyn. St.

Mimnermus, ein berühmter griechischer Musiker und lyrischer Dichter, aus Kolophon gebürtig, blühete um 600 vor Chr., und wird für den Erfinder der elegischen Gattung und des Pentameters gehalten. Er war der Componist eines Liedes für die Flöte, das Kradias hieß, und welches gewöhnlich zu Athen bei Märschen und Processionen gespielt wurde. Seine erotischen Elegien, von denen sich nur Bruchstücke erhalten haben, die Brunck in seinen „Analecta" gesammelt hat, zeichnen sich durch einschmeichelnde Milde und üppige Weichheit aus. 48.

Minaccioso (ital. ausgespr. minattschjoso) — drohend; kommt selten vor; verlangt aber immer einen stark accentuirten Vortrag.

Minageghinim, s. Maanim.

Minde, Franciscus de, geboren im Brabantischen um 1640, berühmter Sänger, befand sich als Knabe zu Copenhagen, wo ihn der Capellmeister Förster seiner herrlichen Sopranstimme wegen im Gesange unterrichtete und dann in der Capelle anstellte. Der König gewann ihn so lieb, daß er ihn als den Einzigen aus der ganzen Capelle bei sich behielt, als diese 1657 des schwedischen Kriegs wegen auseinander gehen mußte. Bei einem Ausfalle gegen die Schweden, den er nur auf vieles Bitten mitmachen durfte, ward er gefangen. In Folge einer Arie, die er dem schwedischen Feldmarschall Wrangel vorsang und deren Text von den Großthaten Gustav Adolphs handelte, ward er dem Könige von Schweden als Geschenk zugesandt. Dieser nahm ihn mit nach Gothenburg. Bei einer Krankheit, die hier den König überfiel, war er der Einzige, der ihn durch Singen und Erzählen aufheitern konnte. Nach dem Tode des Königs (1660) kam er wieder nach Stockholm. Hier veränderte sich seine Stimme durch allerlei Einflüsse von Außen in einen tiefen Alt. Das, und weil er durch liederlichen Umgang in allerlei Verlegenheiten gerathen war, bewog ihn endlich, Schweden zu verlassen und nach Deutschland zu gehen. In Wißmar angelangt reichte sein Geld nicht zur Weiterreise. Eine reiche Dame nahm ihn nun mit nach Lübeck, wo der Organist Tunder weiter für ihn sorgte. Mit einem alten schwed. Officiere reiste er von da nach Hamburg. Sein Ruf als ausgezeichneter Sänger verbreitete sich hier bald, und er erhielt in einigen Tagen so vielen Unterricht, daß er sein reichliches Auskommen dabei fand. Deshalb blieb er denn auch in Hamburg bis an seinen Tod, dessen Zeit aber nicht bestimmt angegeben werden kann. Seine Stimme hatte sich zuletzt in einen schönen Tenor verwandelt, also zum zweiten Male mutirt und auf eine ganz von der Regel abweichende Weise. Sein Ruf war so groß, daß in Hamburg z. B. fast kein Concert zu Stande kam, wenn er nicht darin sang, und die berühmtesten Musiker ihm ihre Kinder zum Unterricht übergaben. 36.

Miné, J. A., ein in Deutschland fast gar nicht gekannter Pariser Tonkünstler neuerer Zeit, Componist für verschiedene Instrumente. Für die Violine schrieb er besonders viele Duetten unter allerhand Titeln, auch Variationen; für das Violoncell ein Lehrbuch, wie auch eins dergleichen für den Contrabaß; für die Flöte wieder besonders Duetten; eben so für das Horn, und das erste Werk, was von ihm öffentlich erschien, war ein Duett für Horn und Pianoforte; für das Flageolet Contratänze mit Pianofortebegleitung; für das Pianoforte, auf welchem er ein gewandter Spieler seyn muß, Concerte, Trio's, Sonaten, Rondo's, Variationen u. s. w.; auch Einiges für die Orgel, worin er sich als guter Contrapunktist erweist.

Die meisten seiner Werke, die zusammen eine bedeutende Zahl ausmachen, sind bei Meissonier in Paris erschienen. Dem Namen nach ist er ein Franzose von Geburt. Zuverlässiges indeß vermögen wir nicht über seine Person zu berichten.

Minengang, ist 1) bei gemischten Stimmen eine im Pfeifenstocke der Orgel sich befindliche Vertiefung, die gleichsam einen Windkasten bildet, aus dem den darüber stehenden Pfeifen der Wind zugeführt wird; 2) befindet er sich bei Windkoppeln in den Pfeifenstöcken, s. Koppel; 3) heißen so diejenigen Windrinnen, welche den Wind aus der Windlade erhalten, und ihn, durch ein Brett laufend, den außerhalb der Windlade auf einer Bank oder auf einem Brette stehenden Pfeifen zuführen. Ein solcher Minengang ist nur eine im Brette gemachte Vertiefung, die oben mit Leder oder Pergament verleimt wird und so eine Rinne bildet.

Minerici. Unter dieser Benennung (von minuritio — Zwitschern, leise Girren, Klagen) befand sich sonst eine Quintstimme von 3' in der Merseburger Domorgel, an deren Stelle Quinte 6' gesetzt worden ist.

Minerva, bei den Griechen Pallas Athene, Athenäa, unter den Gottheiten des Olymps eine der vorzüglichsten, deren Verehrung nach Ansicht vieler Mythologen aus Aegypten stammt. Die Alten verehrten sie als die Göttin der Weisheit, der Tapferkeit und jedes Kunstfleißes, nannten sie endlich auch die Erfinderin der Flöte. In der Beziehung ist denn der weitläuftige Mythus auch für den Musiker interessant; doch erwähnen wir darüber nur in Kürze noch Folgendes: die M. ist die Tochter Jupiters, der sie aus seinem Haupte gebar, nachdem er ihre Mutter Metis, welche mit ihr schwanger ging, verschlungen hatte. Durch die Kunst des Vulkan, der mit dem Beile Jupiters Haupt spaltete, erhielt sie ihr Daseyn. Athen, die Stadt der Wissenschaft und Kunst, war ihr Lieblingsaufenthaltsort. Als sie, nach Erfindung der Flöte, in einer Quelle wahrnahm, wie sehr das Spiel auf derselben ihr Gesicht entstellte, warf sie dieselbe wieder weg und belegte den mit dem härtesten Fluche, der sie wieder aufnehmen würde. Dieser Fluch ging an Marsyas in Erfüllung, wie wir in dessen Artikel erzählt haben. Ein Mehreres über diesen Mythus findet der Wißbegierige in jedem mythologischen Werke. Dr. Sch.

Mineur (franz.), was das ital. Minore oder lat. Minor. Man sehe den Art. Maggiore. a.

Mingotti, Madame Catharina, eine der größten Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, geb. 1728 zu Neapel von deutschen Eltern. Ihr Vater stand in Oesterreichischen Militärdiensten. 1729 ward dieser mit seinem Regimente nach Glatz in Schlesien beordert, und so kam sie frühzeitig nach Deutschland. Nach dem Tode desselben übergab sie ihr Oheim einem Ursulinerkloster zur Erziehung. Die Musik, welche sie hier im Kloster zu hören bekam, machte einen solchen Eindruck auf sie, daß sie die Aebtissin mit Thränen bat, ihr musikalischen Unterricht geben zu lassen, damit sie auch im Chor mitsingen könnte. Die Aebtissin willfahrte ihr und sie erhielt täglich eine halbe Stunde Unterricht. 14 Jahre alt kehrte sie zu ihrer Mutter zurück, weil ihr Oheim, der sie fürs Klosterleben bestimmt hatte, in der Zeit auch gestorben war. Sie hatte es nicht gut in ihrer jetzigen Lage, und verheirathete sich daher schon einige Jahre darauf ganz gegen ihre Neigung, um sich nur einer noch verhaßteren Lage zu entziehen, an den schon bejahrten Venetianer Mingotti, welcher Unternehmer der Oper in Dresden war, und ihre herrliche Stimme und überhaupt ihr vorzügliches musikalisches

Talent bemerkt hatte, daher hoffte, aus ihr eine tüchtige Sängerin bilden zu können. Er hatte sich nicht getäuscht. Schon bei ihrem ersten Auftreten in Dresden erregte sie das allgemeinste Aufsehn. Porpora, der damals in des Königs Diensten zu Dresden stand, verschaffte ihr eine Stelle am Theater. Man kann sich einen Begriff machen von der Größe ihrer künstlerischen Mittel, wenn man bedenkt, daß die berühmte Faustina und Hasse aus Eifersucht auf die neue Sängerin augenblicklich sich von Dresden entfernten und nach Italien wandten, als sie, Mad. M., zum ersten Male bei Hofe sich hatte hören lassen. Auch verbreitete sich ihr Ruf bald durch ganz Europa, in dem Maaße, wie ihre Leistungen täglich an Vollkommenheit zunahmen, so daß sie bald eine Einladung nach Neapel erhielt, um daselbst auf dem großen Operntheater zu singen. Sie fand hier den ungetheiltesten Beifall. Bei ihrer Rückkehr nach Dresden 1748 fand sie Hasse wieder und zwar an der Spitze der Capelle. Auf alle mögliche Weise suchte dieser ihrem Gesange Schwierigkeiten in den Weg zu legen. Doch löste sie dieselben mit solcher bewundernswerthen Energie, daß alle ihre Feinde und selbst Faustina verstummten. 1751 ging sie unter des berühmten Farinelli Direction nach Spanien, wo sie der größten Auszeichnung am Hofe sich erfreuete; besuchte dann Paris und London, und reiste endlich wieder nach Italien. Doch betrachtete sie, so lange der König August lebte, Dresden immer als ihre Heimath. Nach dem Tode desselben aber 1763 ließ sie sich in München nieder, woselbst sie als Hofsängerin eine Pension genoß, hauptsächlich aber von dem lebte, was sie sich in ihren früheren Jahren erspart hatte. Sie starb 1807 bei ihrem Sohne, dem Forstinspektor Samuel von Buckingham, zu Neuburg an der Donau. Im Umgange war sie lebhaft und sehr unterhaltend, sprach mehrere neuere Sprachen fertig, und verstand außerordentlich viel Musik. Als Sängerin, obgleich seit 1772 an Klang ihre Stimme bedeutend abgenommen hatte, riß sie durch Ausdruck im Vortrage bis in ihr spätestes Alter noch hin. P.

Minima, nämlich nota — die kleinste Note. Die Alten bezeichneten damit die Note, welche halb so Viel galt als die semibrevis, also den Werth einer halben Taktnote hatte. Ihre Figur findet man unter dem Artikel Geltung d. N., und das Weitere sehe man unter dem Art. Note.

Minim, s. Minnim.

Ministrales hießen in früheren Zeiten und heißen neuerdings auch noch in einigen kathol. Kirchen die Sänger, welche beim Gottesdienste, und namentlich bei den Altarverrichtungen, bei der Liturgie, mitzuwirken hatten. Sobald sie auch zur Hofmusik gezogen wurden, entstanden daraus die Minstrels. Aus der Zeit dieser Ministralen stammt noch das Gloria laus et honor vom Bischof Theodulfus, welches noch jetzt in der Päbstlichen Capelle zu Rom am Palmsonntage gesungen wird.

Minnelied. Das alte deutsche Wort Minne und Minnen ward erst überhaupt von Liebe u. Freundschaft, auch von göttlicher Liebe gebraucht. Dann bekam es bei den deutschen Dichtern des Mittelalters eine emphatische Bedeutung, nämlich die der edeln, treuen und glücklichen Geschlechtsliebe, die einmal auch von dem Minnesänger Walther von der Vogelweide hohe Minne genannt und von der niedern unterschieden ward. In dieser Bedeutung nun ist das Wort Minne auch in der Zusammensetzung mit Lied zu verstehen. Minnelied ist ein Liebeslied voll des unschuldigsten, reinsten, himmlischen Charakters: ein Lied, wie es die Minnesänger dichteten und sangen, und die eben daher auch ihren Namen haben. Man sehe also den folgenden Artikel.

Minnesänger, auch Minnesinger, u. schwäbische Dichter genannt. Als nämlich zu Anfange des 12ten Jahrhunderts die Kunst des Gesanges über das südliche Frankreich nach Deutschland zog, fand sie in der fügsamen schwäbischen Mundart ein willkommenes Mittel des Ausdrucks und an den kunstliebenden Hohenstaufen eine fördernde Pflege, und so nahmen ihre Ausüber auch den letzten Namen an. Im engern Sinne des Worts versteht man unter M. jedoch nur die lyrischen Dichter und Sänger der Minnelieder, der Liebeslieder, wie sie im Ritterthume, im 13ten Jahrhunderte und noch im Anfange des folgenden gedichtet und gesungen wurden. Diese Minnesänger, welche fast alle Dichter, Tonsetzer und Sänger ihrer Lieder zugleich waren (wie denn die wahre Lyrik, der reine Natursinn, von der Trennung dieser Künste auch gar keinen Begriff hat), bestanden aus Rittern oder doch Edelleuten, welche das poetische, zwischen Krieg, Andacht und Liebe getheilte Leben der Ritterschaft zum Singen begeisterte. Sie lebten und sangen besonders an den Höfen kunstliebender deutscher Fürsten, wie Kaiser Friedrich's II., Herzog Leopold's IV., König Wenzel's u. A., und das ritterliche Leben, die fröhliche Festlichkeit und die feine Sitte jener Hoflager gab ihren Gedichten die Zartheit und Pracht, die Beredtheit und die Zierlichkeit, die wir an ihnen bewundern. Auch wurden an jenen Höfen zur Ergötzung der Fürsten und Frauen ordentliche Wettstreite veranstaltet, nach dem Beispiele der provençalischen Troubadours, hier in Deutschland aber nur mit noch mehr Ernst, wie der bekannte Minnesängerkrieg auf der Wartburg 1207 beweist, in welchem der besiegte Wolfram von Eschinbach sogar zum Tode verurtheilt worden seyn soll. Der Kampf bei diesen Wettstreiten wurde durch die Eifersucht der Sänger befeuert, die um die Gunst und die Gaben der Fürsten wetteifernd buhlten. Denn es gab unter ihnen auch Arme, die ein Gewerbe daraus machten, an den Höfen umherzuziehen und ihre Lieder hören zu lassen. Doch die meisten waren reiche und kriegerische Ritter, die mit ihren Talenten den schönen Frauen zu gefallen suchten. Ja nicht wenige Könige und Fürsten und viele Grafen und Herren liebten es, die Frauen ihrer Minne selbst zärtlich zu besingen und sich in den Tagen der Ruhe vom Waffendienste mit Dichtung und Gesang zu erfreuen. Da jene Poesie, den Dichtern und dem Geiste nach, wahre Ritterpoesie war, so befremdet es nicht, in den weltlichen Liedern jener Zeit vor Allem die Minne, den zweiten Gegenstand ritterlicher Verehrung, und neben und in ihr den Frühling, diese Liebe der Natur, welche liebende Herzen so wunderbar sympathetisch anspricht, in unerschöpflichen Variationen besungen zu finden. Diese Variationen sind so mannigfaltig in Versmaaß und Eintheilung, daß wir, von rein musikalischer Seite betrachtet, auch auf eine große Abwechselung in ihren Melodien schließen und die Unerschöpflichkeit jener Sänger in Erfindung neuer Weisen zum Aussprechen ihrer Herzensempfindungen gar nicht genug bewundern können. Leider sind von diesen Weisen nur noch wenige Spuren vorhanden. Eine Minnelieds-Melodie aus einem zwischen 1452 und 1460 geschriebenen Codex theilt Stöpel in der „Cäcilia" Bd. 1 pag. 163 mit. Dichtungen haben wir noch mehrere aus jener Zeit. Die bedeutendste Sammlung derselben, die wir besitzen, und die zwischen 14—1500 Lieder von 140 Sängern enthält, hat der Züricher Rathsherr Rüdger von Manesse im Anfange des 14ten Jahrhunderts, also zu Ende der Blüthezeit der M., zusammengetragen; sie ist nachher verstümmelt von Bodmer in den Druck gegeben worden. Freilich will man in neuerer Zeit wieder mehrere Melodien der M. aufgefunden haben; allein ob sie alle ächt sind, ist nicht erwiesen, ja es lassen sich noch

manche Zweifel dagegen hegen. Unter denen, welche Forkel in seiner Geschichte Thl. 2 aufstellt, ist wohl nur das Lied Wolkensteiners „Dein Poßchatz mündlein ꝛc." ganz ächt. Der älteste bekannte Minnesänger ist Heinrich von Veldeck (1180). Nicht minder beliebt als er waren: Walther von der Vogelweide, Reimar der Alte, Reimar von Zweter, Ulrich von Lichtenstein, Wolfram von Eschinbach, Hartmann von der Aue, Heinrich von Morungen, Gottfried von Straßburg u. A., die alle zu Ende des 12- und zu Anfange des 13ten Jahrhunderts lebten. Sie hießen in der Sprache ihrer Zeit auch Fiedler und Spielleute. Zu den vorzüglichsten aus dem Ende des 13ten Jahrhunderts, nach dessen Ablauf sie alle nach und nach verstummten, gehören Conrad von Würzburg und Johann Hadlaub. Der Verfall der Ritterschaft, das Aufhören der Kreuzzüge, die wohl den höchsten Aufschwung der ritterlichen Kunst-Begeisterung gaben, da sie alle Christenheit in einer romantischen Begeisterung hinrissen, die doch der fruchtbarste Boden der Poesie und des Gesanges ist, das Erkalten aller Gemüther am Ende des Mittelalters ferner und die Vertauschung der süßen Schwärmerei der ältern Zeit mit der trockenen Ueberlegung der neuen überlebte der deutsche Minnegesang nicht. Im Anfange des 14ten Jahrhunderts hören wir nur noch wenige der älteren Minnesänger würdige Stimmen, die bald ganz verhallten. Dichtkunst und Gesang fielen in diesem Jahrhundert, von dem auf's Neue verwilderten Adel verlassen, den Bürgern der Städte anheim (man sehe den Art. Meistersänger), die sie nicht anders als handwerksmäßig zu betreiben wußten. G.

Minnim oder Minim, ein Saiteninstrument der alten Hebräer, über dessen Form und Spielart sich aber nirgends mehr bestimmte Nachrichten finden, und die Meinungen darüber durchkreuzen sich so sehr, sind mehrentheils auch so widersprechender und rein hypothetischer Art, daß wir kaum darauf eingehen können. Nur einmal in der Bibel, nämlich im 150sten Psalm, wird es erwähnt. Luther übersetzt es da, in Ermangelung eines bestimmten Wortes, ganz allgemein durch Saiten, und so lassen es denn auch wir dahingestellt seyn, ob es ein Bogen- oder Cither-Instrument gewesen. Dr. Sch.

Minoja. Zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts lebten zu Mailand zwei Künstler dieses Namens, ein Ambrosio M. und eine Signora M., wahrscheinlich Vater und Tochter. Jener war aus Lodi gebürtig, ein tüchtiger Clavierspieler, und stand in den 80er und 90er Jahren als Cembalist bei dem großen Theater in Mailand, wo er auch die serieuse Oper „Tito nelle Gallie" 1787 von sich zur Aufführung brachte, und Mehreres für Clavier schrieb. Diese war eine vortreffliche Harfenspielerin, lebte aber ohne Anstellung, blos als Dilletantin, als welche sie übrigens öfters in Concerten, und jedes Mal mit dem entschiedensten Beifalle, sich hören ließ.

Minore, s. Maggiore.

Minoret, Guillaume, war einer der 4 Capellmeister Ludwigs XIV., welche 1680 nach langem Rathe gewählt wurden. Er schrieb außerordentlich viele Motetten, die ihrer Zeit zu den besten Tonstücken ihrer Art gezählt, gleichwohl aber nicht gedruckt wurden. Für die vorzüglichsten darunter werden sein Quemadmodum desiderat, sein Lauda Jerusalem Dominum, sein Venite exultemus und sein Nisi Dominus aedificaverit domum angegeben. Er starb zu Paris in hohem Alter und als Tonkünstler sehr angesehen im Jahre 1716, nach Anderen 1717.

Minstrels, s. **Menestrels** und **Ministrales**.

Mirandola, s. **Pico**.

Mire. Damit ward in der Guidonischen Solmisation diejenige Mutation bezeichnet, in welcher auf den Ton a nicht die Sylbe mi, sondern re gesungen werden mußte. Das war nothwendig, wenn die Melodie aus dem Hexachord von f aufstieg zu dem Hexachord von g, oder wenn z. B. auf den Ton f, im Falle auf demselben ut gesungen werden mußte, die Töne g a h c folgten, wo dann auf a nothwendig re gesungen werden mußte, weil es nicht mehr das unterste Ende des halben Tones a b ausmachte, denn durch die Töne h und c befand sich nun die Melodie in dem Hexachorde von g, in welchem immer auf a die Sylbe re fiel: g a h c etc. = ut re mi fa etc. Vergl. über das Weitere die Art. **Hexachord** und **Solmisation**.

Mirecki, Friedrich, guter Pianofortevirtuos und beliebter, auch fleißiger Componist für sein Instrument, lebt zu Paris. Seine Geschichte blieb bis jetzt ein Geheimniß. Nur so Viel ist bekannt, daß er ein Böhme von Geburt ist und früher sich auch eine Zeitlang in Warschau aufhielt, auch eine Reise nach Italien machte. Er gab bereits gegen 60 Werke in den Druck, darunter Divertissements für Guitarre und Pianoforte, Trio's, Sonaten (worunter „Hors d'oeuvre"), Rondo's, Fantasien, Polonaisen, Variationen, Tänze ꝛc., italienische Arien, auch eine Oper „die Böhmen" (die Ouverture daraus ist gedruckt), und endlich: „Trattato intorno agli Instramenti ed al Instrumentazione" (Mailand bei Ricordi).

Miscella, siehe **Mixtur**, und über **Miscella acuta** siehe **Cymbel**.

Miserere, deutsch: Erbarme Dich; wird in der Musik ein berühmter Kirchengesang, eigentlich der 57ste Psalm, welcher in der Vulgata anfängt: Miserere mei Domine, genannt. In der katholischen Kirche macht das M. einen Theil desjenigen Gottesdienstes aus, welcher besonders in den Klöstern das ganze Jahr hindurch mit Anheben jedes bürgerlichen Tages, also um 12 Uhr des Nachts, unter dem Namen des Frühdienstes (franz. matines, ital. mattutino) gehalten wird. An den drei Tagen der Charwoche, Donnerstag, Freitag und Sonnabend, wo dieser Gottesdienst nicht in der Nacht, sondern am Nachmittage vorher, um die Vesperzeit stattfindet, heißt er der finstere Dienst (franz. tenebres, ital. tenebre), wahrscheinlich weil man (gewöhnlich), um die Nacht nachzuahmen, eine künstliche Finsterniß schafft. Dieser finstere Dienst ist in der Sixtinischen Capelle zu Rom eigentlich ein Privatgottesdienst des Pabstes, dem die Cardinäle und alle übrigen zur Capelle gehörenden Personen anwohnen. Er wird blos von den Sängern verrichtet, und beim Anfange des M. lassen sich Pabst und Cardinäle auf die Knie. Außer dem M. werden nämlich noch 14 Psalmen dabei in psalmodischen Recitativen abgesungen. Das M. kommt in der Mitte vor. Nach Beendigung des letzten der 15 Psalmen lassen sich der Pabst und die Cardinäle nebst der übrigen Geistlichkeit auf die Knie und der 57ste Psalm (das M.) wird wiederholt, aber nicht, wie vorher, recitirt (canto fermo), sondern in einem cantabeln Satze (canto figurato). Und dies ist das weltberühmte Miserere von **Allegri**, worüber man Näheres unter dessen Artikel findet. Vergl. auch „Cäcilia" Bd. 2 pag. 66 ff. Sievers Aufsatz darüber, und ebend. Bd. 12 pag. 27 ff. Vor Allegri fand ein wahrer Wettstreit unter den Tonsetzern statt, Miserere's zu schreiben, und wir besitzen daher dergleichen in verschiedenster Art, für einen und mehrere Chöre, mit und ohne Instrumente. Die geschätztesten sind von

Cost. Festa, L. Dentice, Teof. Gargano, F. Anerio, G. M. Nanini, S. Naldini, R. Giovanelli, Palestrina, und G. Allegri. Mit Letzterem aber hörte in Italien der Wettstreit auf. Es waren nun nur noch die gediegensten unter den Tonsetzern, die sich darin zu versuchen wagten, und unter ihnen werden wieder als die geschicktesten angeführt: A. Scarlatti, T. Bai, G. Tartini, P. Pisari u. Baini. Das M. des Letzteren ist noch das einzige, was sich in Rom neben dem von Allegri gehalten hat. Auch in Deutschland haben einige Kirchencomponisten dergleichen Miserere's gesetzt, aber alle ohne sonderliches Glück, d. h. daß ihr Werk einer allgemeinen Einführung werth geachtet worden wäre. Man hört hier in den verschiedenen katholischen Kirchen und Klöstern auch verschiedene Tonsätze der Art, wie es eben die an denselben angestellten Musikdirectoren oder Capellmeister erwählten.

Misliweczeck, Joseph, geboren am 9ten März 1737 in einem Dorfe nahe bei Prag, zur gleichen Stunde mit einem Zwillingsbruder, welchem er bis zur Verwechselung ähnlich sah. Beide Söhne erlernten des Vaters Profession, das Müllerhandwerk; Joseph erlangte sogar das Meisterrecht, trieb aber nebstbei, wie fast alle seine Landsleute, Musik und spielte besonders recht fertig die Geige. Nachdem aber sein Vater gestorben war, übergab er die ganze Wirthschaft seinem Bruder und studirte in Prag bei Habermann und Segert die Composition. Talent und Fleiß machten es möglich, daß er schon in jener Periode 6 Sinfonien verfertigen konnte, welche, nach den ersten Monaten des Jahrs betitelt, allgemeinen Beifall erhielten. Ebensowohl ermuthigt durch solch' günstigen Erfolg, als von Jugendlust, die Welt zu sehen, angespornt, faßte er den Entschluß, auf gut Glück nach Italien zu wandern. 1763 war er bereits in Venedig, machte sich durch eine angenehme Persönlichkeit beliebt, und gewann die Freundschaft des dortigen Capellmeisters Pescetti in so hohem Grade, daß dieser den liebenswürdigen Böhmen unentgeltlich im Contrapunkte unterrichtete. Bald nachher brachte er seine erste Oper, deren Name in Vergessenheit gerieth, zu Parma in die Scene, und zwar mit solch' günstigem Erfolge, daß er unmittelbar darauf nach Neapel berufen wurde, um zur Geburtsfeier des Königs das serieuse Drama „Bellerofonte" zu componiren. Dies Werk machte im sprachüblichen Ausdrucke Furore, ando a stelle, wie die enthusiastischen Parthenopier zu sagen pflegen, und begründete entschieden ein volles Jahrzehent über den Ruf des vergötterten Meisters, von dessen Lob die ganze Halbinsel wiederhallte, um dessen Besitz alle Hauptstädte buhlten und sich beneideten, der mit Ehrenbezeugungen und reichlichen Belohnungen überschüttet wurde und dennoch auch zuletzt des Glückes Wandelbarkeit erfahren mußte. In jener glanzvollen Periode schrieb Venatorini (denn also hatte man seinen, welschen Zungen unzugänglichen, slavischen Geschlechtsnamen übersetzt, wie man ihn kurzweg bezeichnend nur il Boemo titulirte), — in jener gesegneten Erndteperiode schrieb der Gefeierte folgende Opern: „l'Ipermestra" (1769 für Rom); „Romolo ed Ersilia" (1773 für Neapel); in demselben Jahre „Demetrio" für Pavia, „Antigone" für Turin; 1774 „l'Artaserse" für Neapel, „Attide" für Padua; 1775 „Ezio" und „Demofoonte" für Neapel; 1778 „Olimpiade" für Rom, worin die berühmte Arie „se cerca, se dice, l'amico dov' è?" einen wahren Fanatismus erregte; von den übrigen theatralischen Compositionen, über 30 an der Zahl, können nur noch „il Farnace", „Merope" und „Tamerlano", so wie unter den zahlreichen Oratorien blos zwei: „la passione de Gesu Christo" und „la famiglia di Tobia", namentlich angeführt werden. Außerdem setzte M. viele Sinfonien, Con=

certe, Quartette, Trio's u. s. w. Bisher hatte ihm ununterbrochen des Glückes Sonne zugelächelt; nun aber umwölkte sich der Horizont, um nie wieder sich zu erhellen. Seine letzte in Mailand 1780 dargestellte Oper „Armida" mißfiel gänzlich, u. der fiascone war so vollständig, daß schon am zweiten Abende fremde Musikstücke eingelegt werden mußten, u. von seiner Arbeit einzig Marchesini's Bravourscene beibehalten wurde. Solch' bittere Schicksalsschläge verwundeten unheilbar. Dazu kam noch, daß er, an ein sybaritisches Leben gewöhnt, durch Verschwendung in eine große Schuldenlast gestürzt, keinen Rettungsweg mehr offen sah; so starb denn, der Liebling noch vor Kurzem seines Zeitalters, M., obwohl erst in den schönsten Mannesjahren, dennoch siech und abgezehrt durch Ausschweifungen, körperlich verunstaltet, dürftig und, freilich nur aus eigener Schuld, mit Noth und Elend ringend, ohne Freund, Hülfe und Beistand, am 4ten Februar 1781 zu Rom auf dem Strohlager einer splitternackten Bodenkammer. Zu spät leider erfuhr sein ehemaliger Schüler, Sir Barry, des theuern Lehrers trauriges Geschick; er konnte nun Nichts mehr für ihn thun, als ein prächtiges Leichenbegängniß zu veranstalten und das Andenken des in Schmach dahingeschiedenen Künstlers durch ein kostbares Marmordenkmal in der Kirche San Lorenzo in Lucina zu verewigen. —d.

Missa (lat.), ital. Messa, und deutsch Messe, aber auch Misse, wie Einige sagen. Wenn bei einer gottesdienstlichen Feier nach der Predigt das heilige Abendmahl ausgetheilt werden soll, so ist es in der römisch-katholischen Kirche üblich, diejenigen, die für dasmal nicht Theil an der Handlung nehmen wollen, von Seiten des Geistlichen mit den Worten „Ite! missa est", nämlich concio (geht, die Versammlung ist entlassen), zu entlassen. Daher kam es, daß man zuerst in der lat. Kirche unter Messe die ganze Abendmahlshandlung verstand. Nachher bezeichnete man damit das bei der Haltung des Abendmahls gebräuchliche Officium oder Gebet vor dem Altare, und endlich auch die Einsegnung des Brods 2c. Dies ist die eigentliche Bedeutung von Messe, denn Hochamt heißt diese feierliche Handlung erst, wenn Musik damit verbunden ist, und so hat denn der Musiker unter Messe zu verstehen: die musikalische Composition der während des katholischen Hochamts oder während der eigentlichen kirchlichen Messe zu singenden Worte. Die Messe selbst besteht aus 3 Theilen: dem Offertorium (s. dies.), der Einsegnung und der Sumtion. Die Musik besteht nach Angabe der Texteswortе aus folgenden Theilen: 1) dem Kyrie eleison, Christe eleison; 2) dem Gloria in excelsis deo, wozu noch einige Anrufungen kommen, z. B. Laudamus te etc., Gratias agimus tibi etc., Domine Deus rex coelestis etc., Qui tollis peccata etc., Cum sancto spiritu; 3) aus dem Credo oder dem apostolischen Glaubensbekenntniß; 4) dem Sanctus und Osianna; 5) dem Benedictus; 6) Agnus Dei und endlich Dona nobis pacem. Man sieht, daß die einzelnen Bestandtheile dieses Textes durch den Gang, welchen der Cultus der Messe nimmt, bestimmt sind, und daß der Inhalt aus Anrufungen und Zwischengesängen der Gemeinde besteht. Die Aufgabe daher, diesen Text ordentlich zu componiren, zu einer zusammenhängenden musikalischen Composition zu bilden, und doch so, daß die einzelnen Theile ihren Charakter behalten, ja eigentlich noch erhöhen, ist wahrlich nicht gering und selten vollkommen gelöst worden, so viel tausend Mal der Text selbst auch componirt seyn mag, so unzählige Messen wir besitzen. Wir haben hier die einzelnen Bestandtheile einer Messe nach ihren Namen (Credo, Gloria etc.) unter ihren besonderen Artikeln betrachtet. Die meisten Componisten hatten und haben bei der Behandlung derselben nur den mu-

sikalischen Effect im Auge und berücksichtigen zu wenig die kirchliche Bedeutung. Das ist aber falsch; kann man nicht Beides mit einander in gleichem Grade vereinen, so soll doch lieber das Letzte als das Erste vorwalten. Unter den alten ist besonders die Messe von Pabst Marcell sehr berühmt. Unter den neueren Messecomponisten zeichneten sich vornehmlich die beiden Haydn, Mozart, Naumann, Schuster, Vogler, Winter, Cherubini, Hummel, Seyfried, Eybler, Tomascheck, Fr. Schneider u. A. aus. Ausgebildet hat alle die Meßgebräuche Gregor I. (s. d.). Nach den Graden der Feierlichkeit und der Zahl der dabei ministrirenden Personen wird sie in eine hohe oder große und niedere M. eingetheilt. Jene heißt in der Musik Missa solemnis. Auch sind die Messen nach den Festen und Veranlassungen verschieden, an und aus welchen sie gehalten werden, z. B. die Messen der Heiligen, und die Heiligegeist-Messe, welche bei einer feierlichen Wahl oder Versammlung der Geistlichen gehalten u. bei welcher der Gesang Veni creator spiritus angestimmt wird als ein Flehen um Erleuchtung. Eine besondere Art ist die Seelen- oder Todtenmesse (missa pro defunctis), die in der Musik gewöhnlicher aber Requiem (s. d.) genannt wird. Die übrigen Eintheilungen der Messen, z. B. trockene Messe 2c., haben auf die Musik dabei keinen Einfluß, und so übergehen wir sie denn auch hier. Q-

Missale. Hierunter versteht man 1) den Inbegriff aller bei dem katholischen Gottesdienste gebräuchlichen und von dem Pabste Gregor dem Großen festgesetzten Gesänge, und dann 2) auch das Buch (Meßbuch), in welchem diese Gesänge enthalten sind und aufbewahrt werden.

Misterien, richtiger geschrieben Mysterien (s. d.).

Mitklingen — mitklingende Töne, die Andere auch Beitöne, harmonische Töne, auch Nebentöne, u. noch anders heißen, werden in der Kunstsprache gewöhnlicher Aliquottöne genannt, u. man vergl. daher diesen Artikel.

Mitos, ist ein griechisches Wort und heißt eigentlich Faden, daher aber auch Saite, und so war es denn auch bei den alten Musikern der technische Name für die aus einer Art Flachs oder Hanf zubereiteten Saiten geworden, womit die Saiteninstrumente bezogen wurden, ehe man die jetzigen Darm- und anderen Saiten erfunden hatte. Die noch üblichen, mit Silberdraht übersponnenen, seidenen Saiten auf der Guitarre und anderen dergl. Instrumenten sind noch ein Ueberbleibsel aus jener Zeit der Fadensaiten. 48.

Mitscha, Franz Adam von, geb. den 11. Januar 1746 zu Jaromeritz in Mähren, bildete blos durch Selbststudium seine natürlichen musikal. Anlagen aus, behandelte das Pianoforte, die Violine, Viola und das Violoncell mit Fertigkeit, und nahm besonders als Componist eine Rangstufe ein, welche sogar sein Freund und Zeitgenosse Mozart einer vollen Anerkennung würdigte. Die folgende, gedrängte Skizze seiner vielfach verzweigten Lebensverhältnisse wird erweisen, wie er, fast nur zur Erholung, einer Kunst sich weihen konnte, mit welcher er dennoch in ihrer ganzen Tiefe vollkommen vertraut wurde, obschon angestammte Bescheidenheit ihm nie erlaubte, aus dem Kreise anspruchsloser Liebhaber herauszutreten, wenn gleich seiner Arbeiten Gediegenheit in die Reihe achtbarer Meister ihn stellte. — M. kam mit seinem Vater nach Wien, als dieser zum K. K. Antichambre-Thürhüter befördert wurde, und erhielt, mit den besten Zeugnissen aus den politischen und Rechtswissenschaften, auch mächtig, außer der deut-

schen und lateinischen, der französischen, englischen, polnischen u. damit verwandten slawischen Sprachen, 1767 seine erste Anstellung bei der böhmischen Hofkanzlei. 5 Jahre nachher vermählte er sich mit Fräulein v. Aurenhammer, einer Schwester der berühmten Clavierspielerin, und 11 Kinder segneten die glückliche Ehe. 1785 rückte er als Gubernial-Secretär zu Grätz vor, wurde 1794 Kreishauptmann in Bruk an der Muhr, nach 2 Jahren Gubernialrath der neuacquirirten Westgalizischen Provinz Krakau, 1798 Kreishauptmann zu Sandomir und Kielze, 1803 Hofrath in Lemberg, 1805 durch Ministerialdecret Kreishauptmann in der Bukowina, und sah seine eifrigen Dienstleistungen 1808 mit dem Ritterkreuz des Leopoldordens belohnt. Im nächstfolgenden und unheilschwangeren Jahre stand er der Führung des Landespräsidiums vor u. behauptete mit kluger Wachsamkeit und unerschütterlicher Beharrlichkeit den seiner erprobten Treue anvertrauten, wichtigen Posten, bis die, Lemberg besetzenden Warschauer Truppen, aus den Armen der Gattin, seiner Kinder und 15 Enkeln, die alle zu ihm sich geflüchtet hatten, gewaltsam ihn rissen, und unter militärischer Escorte, nebst noch 10 anderen Geißeln, gefangen nach Lublin führten, nachdem es ihm noch vor dem feindlichen Einmarsche gelungen war, sämmtliche Cassen u. Staatseffecten in Sicherheit zu bringen, und dadurch mehrere Millionen zu retten. Bald nach seiner Freilassung setzte der gütige Monarch ihn in den wohlverdienten Ruhestand, und erhob ihn für eine 42jährige, ruhmvolle Dienstleistung in den Kaiserl. österreichischen Ritterstand. Noch einmal besuchte M. seine Jugendfreunde in Wien, und entschlummerte sanft am 19. März 1811, im Schooße einer tief trauernden Familie. Diese ist im Besitze nachstehender handschriftlicher Compositionen, und alles bisher nur als Accessorium angeführte, war in so ferne nothwendig, als dadurch noch die Bewunderung für einen Künstler erhöht werden muß, der selbst im Drange der ernstesten Berufsgeschäfte seiner Lieblingsmuse so manche Stunde zu erübrigen verstand. Er hinterließ, obwohl man fast mit Gewißheit annehmen kann, daß durch den häufigen Wohnortswechsel mitunter Mehreres in Verlust gerathen seyn dürfte, 28 Sinfonien, die meisten darunter für verschiedene Saiten- und Blasinstrumente concertirend, sie wurden gewöhnlich in den Hausmusiken des Präsidenten v. Kees probirt, und dort war es, wo Mozart, obgleich man Anfangs die Autoren zu verheimlichen pflegte, den Vogel, wie er sagte, an den Federn, und seines Kunstgenossen Arbeiten an der Solidität, und gediegenen Kraft erkannte, augenblicklich das Räthsel lößte, und in seiner geraden Manier, als Beifallszeichen, den Freund derb dafür abhalste; weiters 4 Violinconcerte, 6 siebenstimmige Notturni, 3 Violinquartette, 6 andere, für Kaiser Joseph II. componirt, sind vermuthlich im Hofmusikarchive aufbewahrt, 4 Harfensonaten, ein Violintrio, 6 Flötenquintetten, ein Clavierdivertissement, concertant mit 2 Violinen, 2 Bratschen, 2 Hoboen, 2 Hörnern und Baß, 38 Menuetten u. 12 deutsche Tänze, eine Serenade für Männerstimmen u. 8 Blasinstrumente, 2 Opern „Bernardon die Gouvernante,“ 1761 in Prag, und „Adrast und Isidore“ 1780 im Hoftheater zu Wien auf Kaiserl. Befehl, und später in Grätz mit Beifall aufgeführt, mehrere deutsche und italienische Gesangstücke, Arien, Duetts u. s. w. mit Orchesterbegleitung, ein Oratorium „Davids fünfzigster Psalm“, des 66jährigen Tonsetzers letztes Werk. Entworfen noch während seiner Gefangenschaft, arbeitete er es nach erfolgter Befreiung mit neu erwachter Jugendlust vollständig aus und überreichte die Partitur der Kaiserin Maria Ludovika. Das Schicksal verhängte aber, daß er selbst nimmer die eigene Schöpfung hören sollte. Erst im Jahre 1813 vereinigten

sich Lembergs Kunstfreunde zu einer Production derselben, des Verblichenen ältester Sohn Raymund, der auch damals dem verhafteten Vater freiwillig gefolgt war, leitete das Ganze, welches ebensowohl durch den intensiven Werth, als durch die Erinnerung, was Galiziens Bewohner vielfältig dem unvergeßlichen Sänger dieser erhabenen Tondichtung zu verdanken hatten, auf die anwesende, höchst zahlreiche Versammlung einen tiefen, innig rührenden Eindruck hervorbrachte, den auch die Folgezeit schwerlich jemals ganz zu verlöschen im Stande seyn dürfte. —d.

Mittag, August, Professor am Musik-Conservatorium zu Wien, Mitglied der K. K. Hofcapelle und erster Fagottist des Hofburgtheaters, ist 1795 zu Kreischa, nächst Dresden, geboren, in welcher Residenz er auch anfänglich in der musikalischen Lehranstalt des Herrn Krebs, weiters aber durch die bekannten Königl. Sächsischen Cammermusiker Kummer u. Schmidt artistisch-scientifisch ausgebildet wurde. Nebst dem Ruhme eines bewährten Künstlers auf seinem Instrumente, genießt er nicht minder jenen eines erudirten Clavierlehrers, welcher ihm Eingang in die ersten Häuser der Kaiserstadt verschafft, und ehrend seine kenntnißreiche Thätigkeit in Anspruch nimmt. 81.

Mittel. Dies Wort bezeichnete bei den Alten das Fußmaaß einer Orgelstimme, z. B. wenn ein Principal 16′ so wie 8 und 4′ in einem Manuale standen, so nannten sie das zu 8′ Mittelprincipal; ein Gedakt 8′ Mittelgedakt; Flötenstimmen von 4′, die nie größer als zu 8′ gemacht wurden, Mittelflöten.

Mittelstimmen sind, im Gegensatze zu Außenstimmen, alle Stimmen einer mehrstimmigen Composition, die zwischen der Oberstimme und dem Basse liegen. Im vierstimmigen Chore sind also Alt und Tenor, im mehrstimmigen alle Stimmen vom zweiten Discant bis an den tiefsten Baß, im Streichquartett die zweite Violine und Bratsche, in der Harmoniemusik alle Instrumente zwischen der ersten Flöte und dem tiefsten Fagott (oder was sonst die Unterstimme führt) Mittelstimmen. Schweiget in einer größern mehrstimmigen Composition eine Ober- oder Unterstimme längere Zeit (einen oder einige Säte lang), so wird während dem die nächste Mittelstimme statt jener zur Ober- oder Unterstimme; ist dies aber nur auf einen Moment, einen oder ein paar Töne weit der Fall, oder übersteigt eine Stimme nur für den Augenblick eine andere, so wird darauf keine weitere Rücksicht genommen. Treten Singstimmen und Instrumente, und unter diesen wieder Streich- und Blasorchester zusammen, so wird sehr oft der Sopran von Instrumenten, die erste Violine von Flöten u. s. w. überstiegen werden. Bei der Wichtigkeit des Soprans und der ersten Violine gelten sie aber demungeachtet als Oberstimmen; es müßte denn der Satz ausdrücklich darauf gerichtet seyn, ihnen die Bedeutung einer Mittelstimme zu geben. Gehen mit der Ober- oder Unterstimme andere Parthien in höhere und tiefere Octaven, so werden alle mit einander gehenden für eine Stimme gerechnet. — Im Allgemeinen treten zwar Mittelstimmen nach ihrer Lage und der Klangweise der Organe, die sie auszuführen haben, nicht so klarvernehmbar aus mehrstimmigen Sätzen hervor, wie Außenstimmen, besonders die Oberstimme. Doch wird Niemand an ihrer Mitwirkung zum Ganzen zweifeln, und kein Componist ihre kunstgemäße Führung ungestraft vernachlässigen. Durch ungeschickte oder zweckwidrige Führung der Mittelstimmen kann ein in der modulatorischen Grundlage tadelloser Satz gar sehr verderbt, eine glücklich erfundene Oberstimme verdunkelt, gestört, um alle Wirksamkeit gebracht werden; wie umgekehrt klar

und sinngemäß fließende Mittelstimmen selbst einen weniger gehaltvollen Satz erfreulich heben und beleben können. — Eine höhere Bedeutung gewinnen die Mittelstimmen im polyphonen Satze (vergl. d. Art. Contrapunkt, Fuge, Figurirung), wo sie oft — in einigen Kunstformen durchaus — mit den Außenstimmen gleichen Rang behaupten. Daß sie auch in freieren Sätzen, namentlich in Orchesterstücken, oft eine sehr wichtige Rolle spielen, z. B. einfachen Melodien gegenüber erregteres Spiel, lebhaftere Bewegung unterhalten, eine Nebenvorstellung des Componisten ausmalen, kann Niemanden entgangen seyn, der nur einige bedeutendere Werke aufmerksamer gehört oder gelesen hat. ABM.

Mittelstück, bei Blasinstrumenten mit Tonlöchern, deren Rohr, theils der Bequemlichkeit wegen, theils aber auch aus anderen Gründen, aus mehreren einzelnen Stücken zusammengesetzt wird, wie z. B. bei der Flöte, dasjenige obere Stück, in welchem sich die Tonlöcher für die linke Hand befinden. Man hat solcher Mittelstücke, und namentlich bei der Flöte, gewöhnlich 2, auch 3 von verschiedener Größe bei einem Instrumente, um dieses höher und tiefer stimmen zu können, je nachdem man ein kürzeres oder längeres Mittelstück einsteckt. Es ist solcher Wechsel nicht gut, so wenig für das Instrument selbst als auch das Spiel; indessen ist es noch immer besser als das Ausziehen; bei Instrumenten von 4 Stücken, wie bei der Clarinette und den neueren Flöten mit einem C-Fuß spricht man von 2 Mittelstücken, und nennt das mit den Tonlöchern für die linke Hand das obere, und das mit den Tonlöchern für die rechte Hand das untere, weil beim Spiel die linke Hand über der rechten liegt.

Mitzler von Kolof, Lorenz Christoph, ein für die Musikgeschichte und Literatur sehr bedeutender Mann, wurde geb. zu Heidesheim im Anspachischen am 25. Juli 1711. Sein Vater, Johann Georg, war Landbeamter daselbst. Wegen seinen guten Geistesanlagen erhielt er sehr zeitig Unterricht. In seinem 13ten Jahre ward er auf das Gymnasium zu Anspach geschickt, und hier fand sich auch Gelegenheit, sein längst hervorgetretenes musikalisches Talent weiter und gut auszubilden. Im Singen und Clavierspielen unterrichtete ihn 6 Jahre lang der dasige Musikdirector Ehrmann, und auf der Violine der Cammermusikus Carl. Flöte und Violoncell übte er für sich. 1731 bezog er die Universität Leipzig und widmete sich der Theologie. 1733 kehrte er als Candidat des Predigtamtes nach Haus zurück und predigte öfters. Im nächsten Jahre aber ging er wieder nach Leipzig, und nahm die Magisterwürde an. Dann studirte er die Rechtswissenschaften und Medicin. 1736 habilitirte er sich zu Leipzig als Privatdocent und las Collegia über Mathematik, Philosophie und Musik. Bei der wunderbaren Leichtigkeit seiner Auffassung, überhaupt seinem hellen Geiste und schönen Talente hatte er in der letztgenannten Kunst sich durch die Lectüre der Matthesonschen Schriften, den fleißigen Besuch der Leipziger Concerte und besonders durch den Umgang mit dem großen Bach die ausgebreitetsten Kenntnisse und einen edeln Geschmack erworben. Schade nur, daß sein Streben darin eine nicht ganz rechte Richtung nahm. Er wollte die Musik zu einer Wissenschaft erheben, und suchte daher auch besonders ihre mathematische Seite hervor. Mochte er die beste Absicht dabei haben, so ging der Kunst Schönstes doch dadurch verloren. Das beweist die Dissertatio quod musica scientia sit et pars eruditionis philosophicae, welche er, nachdem sie schon 1734 einmal gedruckt worden war, 1736 in einer neuen Umarbeitung wieder auflegen ließ, worin sich auch nicht eine Spur von dem findet, was man Kunst nennt im wahren Sinne des Worts.

Das Jahr vorher war schon von ihm erschienen: Lusus ingenii de praesenti bello augustissimi atque invictiss. imperat. Caroli VI. cum foederatis hostibus, ope tonorum musicorum illustrato. 1738 errichtete er mit Hülfe des Grafen Giacomo de Lucchesini und des Capellmeisters Bümler eine correspondirende Societät der musikal. Wissenschaften, deren Secretär er wurde. Seine „musikalische Bibliothek oder gründliche Nachricht nebst Urtheil von musikal. Schriften“ ꝛc. (4 Bde. 1738—1754) ist eine Folge dieser Societät, da alle Arbeiten und Bücher an ihn geschickt werden mußten und er so die beste Gelegenheit erhielt, sich ausgedehnte literarische Kenntnisse zu erwerben. Mit praktischen Arbeiten beschäftigte sich die Societät fast gar nicht. 1739 schrieb er: „Anfangsgründe des Generalbasses“, natürlich nach mathematischen Grundsätzen; 1740: „Musikal. Staarstecher“ — ein critisches Wochenblatt. In diesem Jahre fing er auch an, einige Oden zu componiren und herauszugeben, aber mit wenigem Glücke. Da ließ ihn die Mathematik im Stiche. 1742 übersetzte er Fuchs's „Gradus ad Parnassum“. Dann wagte er sich an Compositionen für die Flöte, die er auch für die Oboe und das Clavier einrichtete. Es ging ihm damit aber nicht besser, als mit den Oden. 1745 ward er nach Kontsky in Polen als Hofmathematiker des Grafen Malachowsky berufen, um die Söhne des Starosten in der Mathematik und Philosophie zu unterrichten. Vor seiner Abreise von Leipzig traf er noch mancherlei Anstalten zum Fortbestehen der Societät, die nach ihm benannt worden war; allein sie ging dennoch ein. Es war Niemand, der ihr so vorzustehen verstand als er. 1747 ward er Doctor der Medicin zu Erfurt, und endlich kam er nach Warschau, wurde hier in den Adelstand erhoben, Hofrath, Königl. Polnischer Leibarzt und Historiograph, und starb endlich im März 1778, nachdem er dort auch noch eine Buchhandlung mit einer eigenen Buchdruckerei angelegt hatte, deren Geschäfte und Vorräthe nach seinem Tode an die Gröllische Buchhandlung übergingen. Daß die von ihm gegründete Societät so bald einging war ein bedeutender Verlust. Die Preise, die von ihr jährlich für Compositionen und Schriften ausgesetzt wurden, wirkten sehr wohlthätig; wie denn überhaupt auch ihre ganze Einrichtung. Dr. Sch.

Mixis, (griech.) wörtlich: Mischung, Vermischung; in der griechischen Musik derjenige Theil der Melopoie, welcher lehrte, wie ein Tonsetzer die Intervalle an einander hängen sollte, und wie die Geschlechter u. Tonarten wohl einzutheilen und nach dem Charakter der Melodie zu wählen waren; also gewissermaßen ihr ästhetischer Theil.

Mixolydisch, mixolydische Tonart, eine der alten Kirchentonarten mit der Tonleiter g, a, h, c, d, e, f, g; also Dur, aber mit kleiner Septime. Hieraus folgt, daß ihr die beiden Töne h und f wesentlich sind; der erstere als charakteristische große Terz, um sie als Durton darzustellen, der letztere als charakteristisches Unterscheidungszeichen von dem andern Durtone, dem Jonischen, welcher die große Septime (c—h) enthält, wie auch unser Dur. Daher fehlte der mixolydischen Tonart die Möglichkeit eines nach unserer Weise vollkommenen Schlusses mittelst des Dreiklangs oder Septimenaccordes auf der Dominante; sie erschien vielmehr als eine unmittelbare Emanation aus C jonisch, und stets von diesem ihrem Stammtone abhängig, von ihm bedingt und gelenkt, auf ihn sich zurückbeziehend. Von diesem Standpunkte aus ist das Wesen des Mixolydischen am sichersten zu fassen. Unser Dur (wie auch die alte jonische Tonart) findet seinen natürlichen Abschluß durch den Schritt von der Dominante (als dem Sitze der Bewegung) in die Tonika, den Sitz der Ruhe und Befriedigung. Dieser

Schluß giebt dem Ende eines Tonsatzes die größte Bestimmtheit, und entspricht damit dem Charakter des Jonischen, so wie der regelmäßig herrschenden Intonation, ja dem Tonstücke ein festes, unzweideutiges Ende zu geben. Allein es ist auch das Entgegengesetzte denkbar und für den Sinn mancher Tonsätze das Bezeichnende und Rechte: ein gleichsam entschwebender Ausgang, der der vollen Bestimmtheit entsagt und dafür den Aufschwung in die Dominante eintreten läßt, so daß die Dominante und tonische Harmonie ihre Stelle und Bestimmtheit gleichsam vertauschen. Es erfolgt also hier mit der Modulation selbst, und folglich mit ungleich höherer Wirkung, was in der plagalischen Tonleiter nur allein melodisch geschehen ist; das Mixolydische ist eine Umkehrung des Jonischen, wodurch die Dominantenharmonie zur herrschenden geworden ist, gleichsam zur tonischen, und sich der letztern gleichsam als Hülfsharmonie bedient; der mixolydische Schluß ist aber, wie man sieht, derselbe, den die neuern Tonkünstler oft vorzugsweise „den Kirchenschluß" nennen. — Wenn nun die mixolydische Tonart zwar eine für sich bestehende, aber von der jonischen Stammtonart stets abhängige und dirigirte ist, so begreift sich auch ihre vorzugsweise Neigung nach ihr hin, die oft schon die erste Strophe zu einem Schlusse in der Stammtonart leitet, und damit einen unzweideutigen Abweg von den Grundformen der neuern Musik einschlägt, deren erste Ausweichung keineswegs nach der Unterdominante geht. Die Choräle: Gelobet seist du Jesu Christ — Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist, und viele andere können als Beispiele dienen; noch häufiger ist der Fall jonischer Ausweichung im weitern Verlaufe mixolydischer Gesänge. Aus demselben Grunde nimmt nun auch das Mixolydische an den Transpositionen des Jonischen Theil; es geht nach F, — eine Modulation, die in unserm G-Dur nicht regelmäßig seyn würde — um da das Jonische im genus molle zu ergreifen; es geht, wie unser C-Dur, nach G, um die jonische Tonart auf seiner eigenen Tonika, in der Tonleiter g, a, h, c, d, e, fis, g, zu besitzen. Hier sehen wir nun, daß der Ton fis den mixolydischen Gesängen nicht gänzlich versagt ist, daß er ihnen aber nur mittelst einer Ausweichung zukommt. Daher ist es ihnen um so wünschenswerther, das charakteristische f so bald als möglich recht bezeichnend einzuführen. Und wenn sogar der Fall eintritt, daß ein Gesang in G jonisch (G-Dur) also mit fis geschlossen werden muß (wie im Choral: Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld, — im böhmischen Liede: O Christenmensch, merk' wie sich's hält, dessen Melodie mit fis, g schließt, während es im Ganzen streng mixolydisch ist mit starker Hinneigung nach C-jonisch — und zahlreichen andern), so ist doch dann rathsam, zuvor das mixolydische F nachdrücklich einzuprägen, oder auch wohl den letzten Schlußton zu einem nochmaligen getreuern Schlusse verlängert zu benutzen. Endlich nimmt auch das Mixolydische an der Neigung des Jonischen, nach A-äolisch auszuweichen, Theil; so schließt Seb. Bach den Choral: Ein Lämmlein rc. schon in der ersten Strophe auf dem Dominant-Dreiklange von A, und die erste Strophe des Chorals: Gott sey gelobet — nicht einmal in C jonisch, das am nächsten lag, sondern gleichfalls auf A. — Bis hierher ist das Mixolydische nur unter der Botmäßigkeit des Jonischen, gleichsam als eine bloße Verkehrung desselben betrachtet worden. Vermöge der andern Seite seines Wesens, sich als eigne Tonart geltend zu machen, folgt es aber auch dem Zuge aller Tonarten (mit Ausnahme der Phrygischen, der es von Natur versagt ist), sich in ihre Dominantentonart zu bewegen, nach D. Hier aber findet sich nicht ein neues Dur, sondern die dorische Tonart, Moll mit großer Sexte. Es zeigt sich, daß die beiden im Mixo-

lydischen charakteristischen Töne (von G aus h und f) auch in D dorisch die wesentlichen sind; diese Gemeinsamkeit der wesentlichen Töne zieht zwischen den mixolydischen und dorischen Tonarten eine enge Verbindung nach sich, zugleich eine bedeutsamere, als unsere Quintenmodulation, da sie in ein Anderes, aus Dur in Moll führt. Diese Neigung (gleich jener nach dem Jonischen) bewirkt ebenfalls zahlreiche Ausweichungen des Mixolydischen in das Dorische, schon in der ersten oder zweiten Zeile, z. B. in den Chorälen: Auf diesen Tag so freudenreich — Christenmensch u. A. Und so ergreift das Mixolydische auch wohl die beliebte dorische Ausweichung auf seiner eignen Tonika (als genus molle, g, a, b, c, d, e, f, g) besonders, um am Schlusse, wenn ein ausweichendes fis nöthig ist, zuvor alle charakteristischen Momente zusammen zu fassen. Soviel in der Kürze von dieser interessanten, viele anziehende und tief bedeutende Gesänge enthaltenden Tonart der sinnigen Alten. Daß sie einen besondern, bedeutsamen Sinn auszusprechen habe, sieht Jeder schon aus der Beschreibung ihres äußeren Ursprunges und Ganges voraus, ehe er sich mit Werken, die ihr angehören, vertraut gemacht. Soll aber ihr Charakter hier näher bezeichnet werden, so muß man alle Seiten ihres Wesens zusammenfassen, das, wie wir gesehen haben, ein nicht ursprüngliches, sondern abgeleitetes, und dabei zusammengesetztes ist. Nur weil ältere Tonlehrer dies versäumten, geriethen sie bei der Charakterisirung unserer Tonart mit einander in starken Widerspruch; wie sie denn z. B. Buttstedt ernsthaft, Prinz aber lustig, etwas gemäßigt, nennt. In beiden Aussprüchen ist ein Theil Wahrheit, nur verstellt. Der Grundzug des Mixolydischen ist die Erhebung, das Aufschweben aus dem festern Jonischen, das aber nicht zu eigner, abgeschlossener Bestimmtheit gelangt und darum einen weniger feurigen, mehr geistigen Aufschwung nimmt, gleichsam ein höherer, verschimmernder Abglanz des sichern, hellklaren Ursprungs. Wenn schon hierin bedingt ist, daß über die Verklärung sich gleichsam ein Schatten der Wehmuth verbreitet, der sich noch bestimmter zeichnet durch das stets nach dem Ursprung zurückverlangende f, das sich auch ungehört, unserm Gefühle aus dem Dreiklange auf G stets vernehmbar macht, so erhebt die nahe Beziehung auf das Dorische diesen Zug weicher Sehnsucht in die Sphäre heiligern, kirchlichen Ernstes, gemäß dem Sinne der dorischen Tonart. So besaß die alte Choralkunst an der mixolydischen Tonart einen Typus von tiefsinnigem, reichem und bestimmtem Charakter, wo es galt, verklärender und dabei sehnsuchtsvoller Erhebung Stimme zu verleihen. Die Gesänge: Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist — Komm heil'ger Geist, erfüll' die Herzen — Gelobet seist du, Jesu Christ — und viele ähnliche geben davon Zeugniß. ABM.

Mixtur, auch Miscella, und nach alten Benennungen: Mixten, Mixtene, Mixtin, Mixtum (wenn nämlich die Mixtur nur 2fach war), eine gemischte oder aus mehreren Chören von verschiedener Größe bestehende Orgelstimme; oder auch eine solche Orgelstimme, bei der auf einem Stocke mehrere Pfeifenchöre von verschiedener Größe stehen. Die Größe dieser Chöre richtet sich theils nach der Größe der Orgel, für welche eine Mixtur bestimmt ist, theils nach dem Charakter, den sie erhalten soll, und der durch ihre Benennung angedeutet wird. Die Mixtur zerfällt in mehrere Arten, als: in Cornet, Cymbel, Progressio harmonica, Scharf, Sesquialtera, Tertian, und in die eigenthümlich so genannte Mixtur. Siehe jede an ihrem Orte, ausgenommen Scharf, was, da es sich von der eigentlich so genannten Mixtur, die hier näher bezeichnet werden soll, nur durch

einen Terzchor, den die Mixtur ohne ihre Natur zu verleugnen nicht haben darf, unterscheidet. Alle werden durch mannigfaltige Mischung ihrer Chöre, nach Größe und Stärke, Mensur und Materiale, von einander unterschieden, so wie dadurch, ob sie repetiren oder durchgehen. Aus diesen ihren Verschiedenheiten entstehen ihre verschiedenartigen Wirkungen und ihre Benennungen, letztere zerfallen wiederum in Nebenbenennungen, als: kleine Cymbel, Großcornet, Mixtur gravicalis u. s. w. Ihre Bestimmung ist, den Grundton der Orgel hervorzuheben, ihm, so wie auch den tiefen und besonders den tiefsten Tönen der großen Manual-Labialpfeifen, die wegen ihrer großen und schweren Luftsäulen nur langsam und schwach, ja oft nur hauchartig ansprechen können, vermöge der nahen Verhältnisse, in denen sie unter einander stehen, Präcision und die zur Leitung des Kirchengesanges unentbehrliche Deutlichkeit, Frische und Schärfe, so wie überhaupt der Orgel das zu geben, was man Orgelton nennt, welches, wenn sie im richtigen Verhältnisse zu den Hauptstimmen disponirt und vom Organisten mit Weisheit benutzt werden, vollkommen erreicht wird. Die Manuale bedürfen ihrer vorzüglich, aber auch das Pedal kann sie nicht ganz entbehren; zu diesem muß jedoch der kleinste Chor, besonders wenn er durchgehen soll, nicht kleiner als höchstens 2′ und dieser dennoch nur sanft intonirt seyn. Zweckmäßig ist es, wenn kleine Chöre, wie nach dem Vorschlage des Musikdirectors Wilke, beim mittleren c aufhören, weil sie ihrer Natur nach dem tiefen Pedale heterogen sind, ihre Höhe zu merklich hervortritt und die obere Octave des Pedals keiner besondern Mixturunterstützung bedarf. S. dessen Vorschlag zur Compensationsmixtur Cäcilia Bd. 16 S. 272 2c. Manuale und Hausorgeln, wenn sie zu sanften Vorträgen bestimmt sind, bedürfen keiner Mixtur, wohl aber alle, mit denen der Gemeindegesang geleitet werden soll. Hat eine Orgel etwa 4 Manuale zum letztgenannten Zwecke, so erhält das Hauptmanual mehrere Arten und zwar die stärksten und größten, die darauf im Verhältnisse der Abnahme ihrer Stärke folgenden Manuale, deren wenigere und kleinere Mixturen, die ein besonnener Organist, wenn alle Manuale gekoppelt werden können, gewiß nicht sämmtlich, sondern nur mit Auswahl anzieht; denn zu viel Mixturen betäuben, zu kleine sind zu schreiend, zu jung und zu spitz, daher fast eben so unzweckmäßig, als wenn eine Orgel gar keine Mixtur oder gar keinen Mixturchor hätte. Vogler, Chladni, Gottf. Weber, Heinroth und mehrere hochachtbare und berühmte Männer wollten sie ganz verwerfen, welcher falschen Ansicht Wilke in der Leipz. musikal. Ztg., so wie in der Cäcilia mit so kräftigen Gründen entgegen trat, daß ihre Unentbehrlichkeit so leicht nicht mehr bezweifelt werden möchte. Zu bemerken ist hier noch, daß Vogler, der nur Neues geben wollte, lediglich ihren Namen verwarf, denn er behielt, wie das auch nicht anders möglich war, ihre Chöre als einzelne Stimmen bei. Das Repetiren der Mixturen muß möglichst und kann vermieden werden, wenn der kleinste Chor nicht kleiner als von $^2/_3$, ist. Wird die Repetition mehrerer Mixturen an einer Orgel nothwendig, so ist es zweckmäßig, jede derselben auf verschiedenen Tasten, als auf c oder g (octavenweise) oder auch auf c und g (quintenweise) oder auch wohl eine auf d oder a oder auf beiden Tönen repetiren oder wechseln zu lassen, damit die Repetition aller nicht stets auf einen Ton zusammentrifft was dem Ohre mißfällt. Das bedeutende Vernehmen der kleinen Mixturchöre nach den oberen Octaven hin, wie neuere Schriftsteller es wollen, ist nicht zu empfehlen, da es den hohen Tönen nicht an Frische, Präcision der Ansprache, so wie an Schärfe und Bestimmtheit fehlt, Erweiterung ihrer Mensuren nach oben hin aber, und ihnen

mehr Tonfülle zu geben, ist sehr zu empfehlen. Die Mixturen entstanden, nachdem die Orgelstimmen geschieden werden konnten; vor dieser Erfindung war jede Orgel nur eine Mixtur. Die eigen so genannte Mixtur, von der hier die Rede seyn soll, besteht nur aus geradefüßigen oder sogenannten Grundstimmen und aus einem oder mehreren Quintchören, je nachdem sie viel= oder wenigfach ist, deren Mensur aber der des Hauptprinzipales gleich seyn muß, weil sie mit ihm und allen Prinzipalzwischenchören den Fond der Orgel ausmachen. Eine solche Stimme mehr als 4= oder höchstens 5fach zu disponiren, ist unzweckmäßig 1) weil ihr Gebrauch eine plötzlich zu große Tonkraft erzeugt, und 2) wenn sie in mehreren Abtheilungen, als etwa in 3= und 2fach vertheilt, vorhanden ist, zweckmäßiger im Verhältnisse zur Stärke des jedesmaligen Kirchengesanges benutzt werden kann. Selbst die Vertheilung ihrer Chöre zu einzelnen Stimmen, wenn diese nicht noch besonders vorhanden sind, ist nicht unzweckmäßig und führt zu mannigfaltigerm Gebrauch derselben. Die stärkste Manualmixtur wird zweckmäßig aus 2, 1$^1/_3$, 1, $^2/_3$ und $^1/_3$' disponirt. Eine vierfache aus 2, 1$^1/_3$, 1 und $^2/_3$ oder aus 1$^1/_3$, 1, $^2/_3$ und $^1/_2$'; eine dreifache aus 1$^1/_3$, 1 und $^2/_3$'. Je größer die Fußmaaße der Chöre sind, je männlicher füllen sie den Orgelton. Erhält eine 4= oder 5fache Mixtur einen Terzchor, so wird sie **Scharf** genannt, weil ihr ein solcher Chor eine auffallende Schärfe im Tone giebt; ein 5faches Scharf würde daher aus 2, 1$^1/_3$, 1, $^4/_5$ und $^2/_3$', ein Scharf 4fach aus 1$^1/_3$, 1, $^4/_5$ und $^2/_3$' am zweckmäßigsten bestehen; beide können, ohne zu repetiren, durchgehen. Scharf wird am nützlichsten nur zu bedeutend starken, also nur zu Hauptmanualen verwendet, Mixtur zu Nebenmanualen. Der Vorschlag einiger Schriftsteller, den Mixturen weder Quint= noch Terzchöre zu geben, sondern sie nur aus geradefüßigen, aber dublirten oder triplirten Stimmen bestehen zu lassen, ist nicht annehmlich, da Doubletten, wenn sie nicht den höchsten Grad reiner Stimmung haben, die aber zu erhalten, wenn es dazu an einen guten Orgelstimmer fehlt, ein Ding der Unmöglichkeit ist, einen unangenehm schwirrenden Ton geben, auch die Fülle des Orgeltones nicht hervorbringen, die allein nur durch Quint= und Terzchöre erzeugt werden kann. Ihr Stand in der Orgel ist am besten nach dem Hintergrunde derselben hin, weshalb sie auch besonders zum Nachsatze gezählt werden. Ständen sie gleich hinterm Vorstande (Prästant) so würden sie, und zwar besonders in kleinen Kirchen, den der Orgel zunächst Befindlichen beschwerlich fallen, und den Organisten verhindern, den Gesang der Gemeinde bestimmt genug hören zu können. Die Pfeifen der Mixturen stehen auf einem doppelten Stocke, zu dessen Unterabtheilung nur eine Bohrung (Windführung) führt, von der aus der Wind in eine sich in der oberen Hälfte des Stockes befindliche Vertiefung (Oblongum, Mienengang) begiebt, die wiederum so viel Bohrungen enthält als Chöre zur Mixtur gehören, daher auch der Anschlag immer alle darüber stehenden Pfeifen zugleich anbläst. Bei Orgelrevisionen müssen die Mixturen ein Gegenstand besonders aufmerksamer und sorgfältiger Untersuchung seyn. Zweifache Mixturen, als 1 und $^2/_3$' oder 1 und $^1/_2$' nannten die Alten: Mixten, Mixtene. Zu Sandomir stand, nach Walther, eine 6fache mit der Benennung: Regula mixta. Prätorius S. 174 nennt die 10fache Mixtura graphicalis (gravicalis), die 8fache Mix. minoralis. Nach ihm stand eine von 24 Fach in der Danziger Orgel, und es ist zu bedauern, daß ihre Disposition nicht angegeben worden ist, weil daraus erst ihr Nutzen oder ihr Nachtheil richtig erkannt werden könnte. Die Franzosen nennen die Mixtur Fourniture. Adlung macht in seiner mus. mechan. Organ. S. 212

den Silbermannschen Orgeln, die noch bis jetzt zu den besten gehören, den Vorwurf, daß ihnen der schwachen Mixturen und Cymbeln wegen, die nöthige Schärfe fehlt. — Mixtura acuta bezeichnete sonst Cymbel, auch wohl Scharf. — Mixtur-Cymbeln, sagt Walther in seinem musikal. Lexicon, sind Pfeifenwerke dreierlei Art, große, mittel u. kleine M. An der großen waren vor Alters wohl 30—40 Pfeifen auf einem Clavis; nun aber 10—12, deren größte Pfeife 8′ Ton hat. Die Mittelmixturen sind von 4, 5—9 Pfeifen, davon die größte 2 oder 1′ Ton hält. Die kleine M. heißt sonst Scharf, ist nur von 3 oder 4 Pfeifen, davon die größte 3 Zoll lang. — Mixturwerk war ein solcher Mixturzug, wodurch eine M. klangbar gemacht wurde, deren größter Chor 8′ hatte, daher sie selbst den rechten Orgelton bildete und ohne Zuziehung anderer Stimmen zur Leitung des Kirchengesanges benutzt werden konnte.

Mocker, starb um 1820 zu Lyon, wo er eine lange Zeit als Musiker angestellt war. Von Geburt war er ein Deutscher. Nach Frankreich scheint er als Hautboist beim Militär gekommen zu seyn. Er componirte Manches, was beachtet zu werden verdient, z. B. eine Fantasie für Clarinette und Pianoforte (op. 4), ein Notturno für Fagott und Pianoforte (op. 3), ein dergl. für Pianoforte, Fagott und Violoncell oder Violine, mehrere Märsche, Tänze, Divertissements und Rondo's für Clavier allein, auch Variationen, worunter sich die über eine Romanze von J. Haydn auszeichnen. Alle seine gedruckten Sachen erschienen bei Arnaud in Lyon.

Mockert, berühmte Orgelbauer-Familie. 1) der Vater, dessen Vornamen wir nicht wissen, war Hoforgelbauer zu Halberstadt, Sohn eines Cantors in Langenstein bei Halberstadt, und blühete zu Ende des 17ten Jahrhunderts. Sein Sohn und Schüler — 2) Christoph, verließ 1717 Halberstadt und etablirte sich zu Kloster-Roßleben im Thüringischen, in dessen Umgegend allein er nicht weniger als 18 bedeutende Werke vollendete. Er starb 1753, im 65. Jahre seines Lebens. Sein Sohn und Schüler wieder — 3) Johann Christoph, der in Roßleben ansässig blieb, und hier erst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts starb, bauete unter anderen vortreffliche Orgeln in Erfurt, Roßleben, Merseburg, Bornstadt, Spielberg, Rehmusen a. d. Saale, Niemstadt und Naumburg.

Mockwitz, Friedrich, ist im Jahre 1773 in Lauterbach bei Stolpen in Sachsen geboren, wo sein Vater Prediger war, und lebt jetzt in Dresden. Durch eigene größere Arbeiten hat er sich nicht bekannt gemacht, sondern nur durch seine vortrefflichen Arrangements von Instrumentalstücken zu 4 Händen für das Clavier. Er war der erste, welcher die großen Sinfonien, Ouverturen u. s. w. von Mozart, Haydn, Beethoven in einer dem neuern Clavierspiele angemessenen Weise einrichtete, weshalb denn auch von dem Publikum, bei übrigens gleichem Gegenstande, seine Arrangements vorzugsweise gesucht wurden. M. hatte sich Anfangs nicht der Musik widmen wollen, sondern in Wittenberg die Rechtswissenschaft studirt; erst später machte er die Kunst, welche er früher aus Liebhaberei getrieben hatte, zu seiner ausschließlichen Beschäftigung, und gab von dieser Zeit an Unterricht im Clavierspiel und Gesange. Vom Jahre 1809 an erschienen seine oben erwähnten Arrangements, deren Zahl sich jetzt auf mehr als 300 beläuft. Eine Eigenthümlichkeit derselben ist die, daß sie bei voller Wirksamkeit weder zu überladen, noch zu schwer sind, und daß sie sich das Hervorheben der Melodie und die möglichste Entfernung des Tenors vom Baß zum Gesetz machen. Nur einige Kleinigkeiten sind von der Composition dieses verdienstlichen, aber sehr bescheidenen Mannes erschienen; sie bewei-

sen, daß er so gut wie viele Andere das Recht gehabt hätte, die Welt mit seinen Werken zu überschwemmen. Es liegt eine richtige Würdigung seines Maaßes darin, daß er es vorgezogen hat, auf diese der Kunst wahrhaft ersprießliche Weise zu wirken, statt jene zu ergreifen, die freilich mehr der persönlichen Eitelkeit schmeichelt, der Sache selbst aber bei Weitem nicht so förderlich ist. Darum ist es doppelte Pflicht, dies bescheidene aber wirkliche Verdienst an einer Stelle anzuerkennen, wo die Anerkennung eine bleibendere Stätte hat, als in den flüchtigen Blättern der Journale. R.

Mode, s. Modern.

Moderato (ital. Adj. von dem Verb. moderare — mäßigen), mäßig, gemäßigt; steht gewöhnlich neben Tempobezeichnungen zu deren näheren Bestimmung, wie z. B. allegro moderato — mäßig rasch, andante moderato — mäßig langsam u. s. w. a.

Moderatus, s. Accentus ecclesiastici.

Modern, in der Musik immer der Gegensatz von Antik, Gemein (in sofern dieses nämlich in dem Sinne von veraltet gebraucht wird) und Romantisch, mit welchem letzteren es öfters auch, aber mit Unrecht verwechselt wird. Man vergl. die 3 Art. Das Wort Modern kommt zwar von Mode her, doch darf sein Sinn in der Musik nicht streng von dieser abgeleitet und unter moderner Musik eine Musik verstanden werden, welche der Mode, d. h. der an einem Orte oder in einem Lande herrschenden Sitte, dem Geschmacke und dem Charakter einer Zeit und einer Gegend gemäß ist. Eine solche Musik heißt Modemusik, die eben so verschieden ist, als der Geschmack, die Kunstbildung und der Charakter einer Zeit und einer gewissen Menschenclasse oder Nation, und welche wir daher zu allen Zeiten und an allen Orten und in allen Ländern anders und wieder anders finden, selbst in Beziehung auf die verschiedenen Gattungen und Style der Musik. So gab es im Theaterstyle einmal eine Melodramen- und Singspielzeit, jetzt dürften wir vielleicht die heroische Oper mit allem möglichen Spektakel hier Modemusik nennen. Im Cammerstyle ist die schöne Sonatenmode bis zum Potpurri und Walzer herabgesunken. Der einzige Styl, der nicht wohl eine Mode zuläßt, ist der Kirchenstyl. Hier allein bleibt sich Sitte und Geschmack immer ziemlich gleich. Auch auf die Individualität der Componisten dehnt sich der Begriff von Modemusik aus. Erinnern wir uns dort nur an Bellini und hier an Herz: Beide waren vor Kurzem noch die Hauptlhelden der Mode, denn Niemand war mehr an der Tagesordnung als sie. Die franz. Romantik droht freilich auch ihnen jetzt schon immer augenscheinlicher mit der Gefahr der Veraltung. Kehren wir aber zu dem Worte modern zurück, das eine höhere Bedeutung in der Kunst hat. Geben wir zu, daß der Ausdruck moderne Musik, wie er fast technisch geworden ist, wegen seiner Unbestimmtheit nicht ganz passend erscheint, so wird er doch gebraucht, und es muß sich sein Sinn an gewisse Principien knüpfen und bis auf eine gewisse Gränze ausdehnen lassen. Das eigentlich Moderne in den Künsten überhaupt fängt an, wo das Altromantische durch den Einfluß des erneueten Studiums der alten griechischen und römischen Kunst modificirt wurde. In der Musik aber können wir damit nicht einen so weiten Rückblick thun; wir können nicht die Musik seit Christus insgesammt mit dem Worte modern bezeichnen. Die Werke aus der Epoche des Contrapunkts, des mehrchörigen Tonsatzes &c. gehören schon dem Antiken an. Erst von dem Augenblicke an, wo man sich in der Kunst des Tonsatzes nur oder doch hauptsächlich nur an das

Naturgesetz des Wohlklanges und der Schönheit in Erfindung reizender Melodien im weitesten Umfange aller Vocal- und Instrumental-Sphären, in höchster Fülle und Kraft ausdrucksvoller Harmonien, in contrastirenden Modulationen, pikanten Dissonanzen, einem bestimmten Abschlusse der vielfältigen Taktarten, in Darstellungen lebendig beweglicher Charaktergemälde, hielt, und immer das Ohr befriedigend und Empfindungen erregend, dem Gemüthe wohlthuend und die Intelligenz beschäftigend, ohne sich dabei an die alte Strenge der Formen zu halten, kurz wo die Kunst anfing, als Kunst (s. d.) sich über die bloße Wissenschaft zu erheben und zu dem Zwecke das Reich ihrer Mittel erweiterte, — von dem Zeitpunkte an erst datirt sich unsere heutige, sog. moderne Musik, in welcher, wie Schiller sagt, der Mensch nur spielt, wo er ganz Mensch ist. Demnach ist sie denn, zum Weitesten gerechnet, doch noch nicht älter als kaum ein Jahrhundert (man vergl. d. Art. Gesch. d. Musik). Was darüber hinaus reicht, ist antik, denn es entspricht nicht mehr den Anforderungen, die nach Maaßgabe der nach der Zeit vermehrten musikalischen Darstellungsmittel (Toncombinationen) an die Musik selbst gemacht werden dürfen. Freilich kann es deshalb dennoch gut seyn. — Eine Charakteristik dieser modernen Musik nun findet man hier unter den Art. Musik und Styl. Sie liegt aber auch schon in dem Worte selbst, denn modern dürfen wir die heutige Musik nur nennen in stetem Hinblicke auf den mit ihren Gestaltungen und Formen integrirenden Geiste der Zeit, auf die Uebertragung der erhöheten und erweiterten Cultur des jetzigen Menschengeschlechtes auch auf die ihm allein zugehörige Kunst Musik, von welchem Standpunkte aus denn endlich auch nur die Opposition mancher Aesthetiker gegen die mod. M., wie Thibaut's in seinem Werke über die Reinheit der Tonkunst, ihr Verwerfen aller Dissonanzen, und was diesen angehört, zu beurtheilen ist. Dr. Sch.

Modulation. Schon in dem Art. Ausweichung ist bemerkt worden, daß die Begriffe der Ausdrücke: Ausweichung, Uebergang und Modulation, wegen ihrer nahen Verwandtschaft, oft mit einander verwechselt werden. Das lat. modulari, von welchem das Wort Modulation abstammt, heißt: abmessen, gehörig einrichten, reguliren. Daher ist denn Modulation in der Musik zunächst auch die Abgemessenheit und Anordnung (nach Melodie und Harmonie) des ganzen Tongewebes eines Musikstücks. Diese Abgemessenheit kann aber nur bestehen in einer schicklichen Anordnung der unter sich nach allen Seiten hin verschiedenen Töne, aus welchen ein Tonstück besteht, und so versteht man denn unter Modulation im engern Sinne diejenige Tonführung, bei welcher ein musikal. Stück sich aus einer Tonart in die andere bewegt und zuletzt doch wieder in die erste Grundtonart zurückkehrt. Es ist die Kunst, den Gesang und die Harmonie aus dem Haupttone durch andere Töne und Tonarten vermittelst schicklicher Ausweichungen durchzuführen, ohne den Punkt und den Faden zu verlieren, von welchem und an welchem man ausging, um dahin wieder zurückkehren zu können: ein Hauptmittel, dem Ganzen bei aller Einheit doch große und schöne Mannigfaltigkeit zu geben, welches der erste und höchste Zweck aller Modulation ist. Man sieht daraus, daß auch in rein harmonischer Beziehung zwischen dieser und Ausweichung doch noch einiger Unterschied statt findet, obgleich beide Wörter gewöhnlich als synonim gebraucht werden. Gegen einander betrachtet verhalten sich Ausweichung u. Modulation gewissermaßen wie Leib und Seele, Körper und Geist, oder besser Mittel u. Zweck. Vergl. d. A. Ausweichung. Das Gesetz nun der Einheit in schöner Mannigfaltigkeit, das in allen Kunstprodukten gleiche

und unbedingte Kraft hat, erzeugt in seiner Rückwirkung auf die Mittel auch gewisse Regeln für jene Modulation in der Musik, die, obschon der Erfahrung entnommen, doch auch a priori sich geltend machen. So besteht in ganz kurzen Tonstücken, die nur einen Satz haben, oder auch in langen Tonstücken, wo man eine Zeitlang in dem Haupttone bleibt, eine gute M. nur darin, daß man mit gehöriger Abwechselung und Mannigfaltigkeit Melodie und Harmonie eine Zeitlang in dem angenommenen Tone fortsetzt und am Ende darin schließt. Dazu ist erforderlich, daß gleich im Anfange der Accord durch den Klang seiner wesentlichen Töne (Octave, Quinte und Terz) dem Ohre deutlich gemacht werde; und dann, daß der Gesang, so wie die Harmonie, durch Töne der angenommenen Tonleiter durchgeführt, hingegen keine derselben fremde Töne, weder im Gesange noch in der Harmonie, gehört werden. Eine Mannigfaltigkeit von Accorden ist aber gleichwohl dabei nothwendig, sonst empfindet das Ohr keine Abwechselung, und man darf auch nicht, ehe das Stück oder dessen erster Abschnitt beendigt ist, wieder in den Hauptton zurückkehren. Die Regel, daß man keine leiterfremden Töne hören lassen dürfe, ist aber so zu verstehen, daß diese keine neuen Tonarten begründen oder vorbereiten wollen, sondern nur als durchgehende Töne erscheinen, und daß die Tonarten, auf welche sie hindeuten oder denen sie angehören, mit der Haupttonart noch einige Verwandschaft haben. Man kann also in C-Dur z. B. wohl gis hören lassen und fis, weil A-Moll und G-Dur, welche sich eben durch jene Töne von C-Dur unterscheiden, mit diesem noch verwandt sind. Bei längeren Tonstücken, in welchen die M. in ganz leiterfremde Tonarten überführt und hier auch länger verweilt, um eben dem Ganzen die nöthige Mannigfaltigkeit zu geben, erfordert sie zunächst gründliche Kenntniß der Harmonie und der Gesetze der Ausweichung. Dann muß hier auch, um des Zweckes willen, die Natur, der ganze Charakter des Tonstücks in Betracht gezogen und überhaupt reiflich erwogen werden, ob die M. blos eine gefällige Mannigfaltigkeit oder Abwechselung zur Absicht habe, oder ob sie zur Unterstützung eines großen und kühnen Ausdrucks dienen solle. Das Ergebniß dieser Betrachtung ist der Maaßstab der Art und des ganzen Charakters der Modulation: ob der Tonsetzer sich weit von dem Haupttone entfernen darf oder sich in dessen Nähe halten muß, und ob jenes urplötzlich, schnell und länger verweilend, oder erst nach und nach, bald wieder zurückkehrend u. s. w. Denn die Ausweichungen in andere Tonarten sind eins der wichtigsten Hülfsmittel des musikalischen Ausdrucks, ohne jene Kenntnisse aber, zu welchen wir auch ein Vertrautseyn mit dem psychischen Charakter der einzelnen Tonarten rechnen, und ohne ein richtiges und scharfes Judiz in der Sache, wird es nie ganz zum Zwecke führen. In Stücken von sanftem und ruhigem Charakter z. B. kann es niemals wohlgethan seyn, so oft auszuweichen als in denen, welche ungestüme und heftige Leidenschaften auszudrücken haben. Wo Alles, was zum Ausdrucke gehört, beobachtet wird, da muß auch die M. so durch den Ausdruck bestimmt werden, daß jeder einzelne melodische Gedanke in dem Tone vorkommt, der sich am besten für ihn schickt. Es ist einer der schwersten Theile der Kunst, in der Modulation stets untadelhaft zu seyn. Und dennoch fehlt uns immer noch eine vollständige Theorie der Modulationskunst, d. h. von dem ästhetischen Gesichtspunkte aus betrachtet. In rein praktischer Hinsicht verschwenden ziemlich alle Theoretiker viele Worte darüber, wie man am bequemsten den Kreis von 24 Tonarten ohne Anstoß durchlaufen kann. Und in der Hinsicht kann auch das Moduliren, wie Alles, was zum Metier gehört, durch

eine gewisse Routine zu eigen gemacht werden, zumal wenn man mit den Regeln des Logierschen Systems bekannt ist, die wohl die faßlichsten von allen in diesem Punkte sind. Logier sagt z. B. 1) die Modulationsnote in der Melodie (d. i. der der Haupttonart fremde Ton oder der Ton, unter welchem man harmonisch moduliren will), welche einen halben Ton steigt (cis—d), modulirt entweder nach der Tonart, welche einen halben Ton darüber liegt (d) oder nach der verwandten Molltonart dieser Durtonart (h). Im ersten Falle liegt die Dominante eine Terz unter der Modulationsnote (a), im zweiten eine Quinte (fis). 2) Wenn die Modulationsnote einen halben Ton fällt (f—e), so kann man moduliren entweder nach der Tonart, welche zu diesem Tone die große Terz ist (c) oder nach der verwandten Molltonart dieses Durtones (a). 3) Fällt die Modulationsnote einen ganzen Ton (d—c), so kann man moduliren entweder nach diesem Tone, der darunter liegt (c) oder ebenfalls nach der verwandten Molltonart dieses Durtones (a). 4) Steigt die Modulationsnote einen ganzen Ton (c—d), so kann man nur nach derjenigen Tonart moduliren, von welcher dieser die große Terz ist (b). 5) Steigt die Note eine reine Quarte oder fällt sie eine reine Quarte, so führt sie unmittelbar zu der Tonart, deren Octave oder zu der, deren Quinte sie dann wird, — u. derlei Regeln mehr, die sich an den Fingern berechnen lassen. Und solches Modulations-Einmaleins lernt sich leicht auswendig, und man kann leicht moduliren, so oft es nur gefällig ist, ohne lange zu suchen wohin. Indeß eine Tonart, die man kaum hat hören lassen, sogleich wieder zu verlassen, ohne Grund und Ende umherzuschweifen, hin- und herzuspringen, um nur den Ort zu verändern, weil man sich da nicht zu halten weiß, wo man sich befindet; mit einem Worte: zu moduliren blos um zu moduliren, heißt den Zweck der Kunst ganz verfehlen und einen Reichthum an Erfindung affectiren, weil man dessen Mangel nicht zu verbergen im Stande ist. Einen Gesang aber nach einer gegebenen Modulation zu ordnen, von dieser nie anders als zur rechten Zeit zu weichen, zu ihr auf eine gute Art und ohne Härte wieder zurückzukehren, Veränderungen hier nur als Mittel zum Ausdruck und allenfalls zur nöthigen Abwechselung zu gebrauchen: — dazu gehört wahrlich mehr als bloße Routine, da hat sich das Genie zu bewähren, und die Begeisterung, weil das Schwierige der Kunst darin steckt. Piccini, der neben Sacchini wohl die besten Regeln der M. aufstellte, sagt unter Anderm über sie: „Moduliren heißt einen Weg zurücklegen. Das Ohr will uns zwar folgen, ja es wünscht sogar von uns herumgeführt zu werden, aber unter der Bedingung, daß es, so oft Ihr es an einen Ort gebracht habt, Etwas finde, was ihm seinen Weg belohnt und wo es auf einige Zeit wieder ruhen kann. Achtet Ihr aber nicht auf diese Forderungen und muthet ihm dennoch zu, daß es mit Euch unaufhaltsam fortkommen soll, so läßt es Euch endlich laufen und alle Eure Anstrengungen, es wieder an Euch zu ziehen, sind nur verlorne Mühe." M.

Modus (lat.), wörtlich: das Maaß, die Art und Weise; daher in der Musik, in Beziehung auf welche es auch mit musicus (modus musicus) zusammensteht, die Tonart. Im Weitern vergl. man über dieses Wort, mit und ohne seine sonstigen Zusammensetzungen, die Artikel Tonart, Kirchentonart und Mensuralmusik. Das Einzige, was hier wohl noch zu bemerken seyn dürfte, ist: daß man unter Modus major, was jetzt eine Durtonart bedeutet, ehedem verstand, wie viel vierschlägige Noten auf eine sog. Maxima gehen sollten. Stand nämlich zu Anfange eines Tonstücks, nach dem Notenschlüssel, ein Zirkel mit der Zahl 3 auf

dem Liniensystem, so fielen auf die Maxima 3 vierschlägige Noten, und der Modus wurde major perfectus genannt; wurde aber nach dem Notenschlüssel nur ein halber Zirkel mit der Zahl 2 gesetzt, so fielen auf die Maxima nur 2 vierschlägige Noten und der Modus hieß major imperfectus. Dasselbe Bewandniß hatte es mit dem sog. Modus minor, worunter man jetzt eine Molltonart versteht, nur mit dem Unterschiede des Notenwerths, ob nämlich auf eine sog. Longa 3 (Mod. minor perfect.) oder nur 2 (Mod. min. imperf.) zweischlägige Noten fielen. Jenes ward angezeigt durch einen ganzen Zirkel mit der Zahl 2, dieses durch einen halben Zirkel mit der Zahl 2.

Modus Pythicus hieß bei den Alten dasjenige Tonstück, welches die unter Begleitung eines Instruments absingen mußten, die bei den Pythischen (daher der Name) Spielen um den Preis kämpften.

Moibanus, Johannes, geb. zu Breslau den 27. Februar 1572, und gestorben 1662 in Nürnberg, wohin ihn Philipp Melanchthon als Hauslehrer empfohlen hatte. Er studirte unter Anton Carchesius und Jeremias Venatus die griechische Sprache, Poesie und Musik; in Wittenberg aber Medicin, und wurde mit der Würde eines Magisters der Philosophie entlassen. Bis zum hohen Greisenalter verfertigte er in den Mußestunden lateinische und griechische Verse, zeichnete oder musicirte und brachte die Eingebungen seiner Fantasie zu Papier. Ueber den Kunstwerth derselben läßt sich jedoch kein Urtheil fällen, da nichts davon veröffentlicht wurde. 81.

Moine, s. Lemoine.

Molenda, Wenzel, berühmter Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts und Componist für sein Instrument, war aus Pisek in Böhmen gebürtig, und lebte Anfangs in Böhmisch-Krumau als Altist an der Minoritenkirche 6 Jahre hindurch; ging dann nach Linz, um dort Philosophie zu studiren, kam aber bald darauf nach Wien. Auch hier verweilte er nur kurze Zeit und wendete sich nach Ungarn, wo er bei Förster als Violinist in Dienste trat. Wer sein Lehrer in der Musik gewesen war, ist nicht bekannt, aber er soll damals in Ungarn schon großes Aufsehn gemacht haben. Gleichwohl gab er seine Stelle daselbst wieder auf, um Paris zu besuchen. Auch hier arbeitete er sich schnell zu einem der angesehensten Virtuosen hinauf. Endlich kam er um 1788 nach Mainz, wo er sich ein Haus kaufte, und zu Anfange des laufenden Jahrhunderts sein Leben beschloß. Er hat viele Concerte und Parthien für sein Instrument geschrieben; gedruckt aber sind unsers Wissens wenige oder gar keine davon. 8.

Molinaro, Simon, um 1600 Capellmeister am Dom zu Genua. Prinz zählt ihn in seiner Geschichte pag. 135 zu den größten Lautenisten seiner Zeit. Heerwagen dagegen sagt, daß er ein vortrefflicher Choralmelodien-Componist gewesen sey. Doch sind gar keine solche Melodien mehr von ihm vorhanden, sondern nur ein 1605 zu Venedig gedrucktes Werk Concerti ecclesiastici, das lauter Messen und Motetten mit Instrumentalbegleitung enthält.

Molino, Francesco, Meister auf der Guitarre und jetziger Zeit auch einer der tüchtigsten Componisten für sein Instrument. Seine Lebensgeschichte ist uns unbekannt; vielleicht können wir sie im Nachtrage mittheilen. Daß er ein Italiener ist, beweist schon sein Namensklang, u. wahrscheinlich ist es derselbe Molino, welcher 1803 Chef des Orchesters am Theater der Künste zu Turin war, und auch damals mehrere Variationen für Guitarre herausgab, die gern gespielt wurden. Nach der Zeit sind noch gegen 40 Werke für Guitarre von ihm erschienen, von denen auch

Breitkopf und Härtel mehrere druckte. Es sind Sonaten, Variationen, Duette ꝛc. — alle Liebhabern des Instruments willkommene Gaben. 1830 erschien auch eine Guitarrschule, die 2 Ausgaben erlebte, also ebenfalls vom Publikum sehr wohl aufgenommen worden seyn muß.

Molique, Bernhard, Königl. Hof-Musikdirector und zweiter Director der Oper zu Stuttgart, seitdem Spohr sich des Solospiels mehr und mehr begeben hat, vielleicht der größte Violin-Virtuos in ganz Deutschland, denn alle übrigen derzeitigen Meister des Instruments, als Möser, Bohrer u. A., sind groß, ja wir wollen sogar zugeben einzig und unerreicht in gewissen Einzelnheiten, wie Bohrer z. B. im Duettspiel durch feinste Nuancirung, aber diese immerhin bewundernswerthen Einzelnheiten geben in keinerlei Weise ein Gewicht, das sich gegen die Universalität, die Allseitigkeit u. das durchaus Gediegene des Moliqueschen Spiels in die Schaale werfen ließe. M. ward geb. zu Nürnberg am 7. Oct. 1803. Sein Vater war dort Stadtmusikus und unterrichtete ihn auch zuerst in der Musik, d. h. in der Behandlung ziemlich aller der gangbarsten Instrumente. Eine entschiedene Neigung zur Violine zeigte sich schon früh bei ihm, weniger indeß dadurch, daß er während seinen Uebungen besonders gern bei diesem Instrumente verweilt hätte, als vielmehr durch eine, dem Alter des rüstigen Knaben fast gar nicht entsprechende und daher desto auffallendere Zartheit und Gefälligkeit seiner Behandlung desselben. Kundige gewahrten den Violinvirtuosen schon in ihm, noch ehe er besondere Fortschritte in der praktischen Fertigkeit gemacht hatte, die als äußerer Beleg seines Berufs hätte gelten dürfen, und so versäumte denn auch der Vater Nichts, was zur Förderung dieses letzteren beitragen konnte: er hielt ihn strenger an zur besonderen Uebung der Violine, und der muntere Knabe folgte aus inniger Lust und Liebe zur Kunst den väterlichen Weisungen. Noch nicht 14 Jahre alt überflügelte sein Talent, sein Wissen und Können die instructiven Kräfte des erfreuten Mentors, und es ward Zeit, ihn in eine bessere und höhere Schule zu bringen. Zu dem Zwecke ging der Vater mit ihm 1816 nach München. Von den vielversprechenden Anlagen des Knaben unterrichtet, ließ, aus besonderer Gnade, der König Maximilian ihn von dem damaligen ersten Violinisten der dortigen Capelle, Pietro Rovelli, weiter unterrichten. Nach 2 Jahren war auch diese Schule beschlossen, und er ging nach Wien, wo er augenblicklich eine Stelle im Orchester des Theaters an der Wien erhielt. 1820 kehrte er nach München zurück und zwar an den Platz seines früheren Lehrers Rovelli. Mehrere Male hatte er bis dahin, und stets mit ungetheiltem großen Beifalle, hie und da öffentlich gespielt; eine eigentliche Kunstreise unternahm er jedoch erst im Jahre 1822, über Leipzig, Dresden, Berlin, Hannover, Cassel u. s. w. M. konnte damals noch nicht allgemein durchgreifen mit seinem, wenn gleich, was Fertigkeit und Bravour anlangt, schon überaus meisterlichem Spiele, und sich einen Namen erwerben, an den sich mehr als eine blos wohlwollende Erinnerung geknüpft hätte. Einmal fehlten ihm dazu eben jene glänzenden Einzelnheiten und — wenn wir so sagen dürfen — künstlerischen Absurditäten, durch welche auch die gewöhnlichste Mittelmäßigkeit oft in ihrer Art das größte Aufsehn erregt; und andern Theils überstrahlte gerade damals, und besonders in den Gegenden, wohin er sich wandte, Spohrs Virtuosenglanz Alles, was neben ihm sich irgend nur bemerklich machte. Indessen war der Ausflug doch in sofern höchst förderlich für ihn, als die mancherlei interessanten Bekanntschaften, die er mit anerkannt großen Künstlern aller Art und mit bewährten Kunstfreunden

dabei anknüpfte, das Hören, Sehen und Prüfen fremder Kräfte, einen wesentlichen Einfluß auf seine fernere künstlerische Ausbildung ausüben mußten. Im September 1826 ward er als Musikdirector nach Stuttgart berufen; zu welchem Range er sich seit dieser Zeit, als Virtuos wie als Componist, aufgeschwungen, hat er auf Reisen, welche er seitdem alljährig durch Deutschland, die Schweiz und nach Frankreich machte, wie durch mehrere von ihm erschienene Werke zur Genüge bewiesen. Betrachten wir diese zuletzt. — M. ist ein Genie, das sich in allen Richtungen seiner Kunst mit energischer Kraft bewährt. Er ist ein großer Künstler, entflammt eben so sehr von jener höheren Begeisterung für alles Schöne und Gute, als beseelt von der Poesie des Geistes, die ihn hinabführt in alle Tiefen und die geheimsten Winkel fremder Tondichtungen. Wir haben Lafont sein großes Concert spielen gehört, — wir hörten es auch von M.: wahrlich, so schön, so in seinem Ganzen gelungen, wie dieser, vermochte es jener nicht zu geben. Dabei hat die Art seines Vortrags, sein ganzes Auftreten, so etwas eigenthümlich Anziehendes, daß unwillkührlich der Hörer hingerissen und ganz außer irgend einer Vergleichung oder eklektischen Kritik gesetzt wird. Mit Ansatz des Bogens ist er ganz Musik. Daher diese Ruhe seiner äußern Erscheinung, die man anspruchslos nennt, aber nur das Heraustreten aus sich selbst und die totale geistige Vertiefung in die Kunst bekundet, die gleich fortdauert beim Solo- wie beim Orchesterspiel. In Wien wollte er einst ein Concert von Lafont vortragen; gleich nach dem ersten Solo, während des zweiten Tuttis vergaß er das Umwenden des Notenblattes; der Orchesterdirector sieht es, wird himmelangst; M. aber spielt weiter, ruhig stehen bleibend, kaum ein Auge von seinem Instrumente wendend, und vollendet das Concert, das er vorher nie im Leben auswendig zu spielen versucht hatte, mit einer Meisterschaft, daß das Publikum nicht den Schluß eines Satzes abwartet um in den stürmischsten Applaus auszubrechen. Ob er alle Noten, wie sie auf dem Papiere stehen, damals spielte, wollen wir gern bezweifeln; einerlei aber, wenn höhere Begeisterung des Künstlers Seele füllt, so kennt er keinerlei Zwang, sondern bildet sorglos nach, was das innere Auge schaut. Ziehen wir dazu noch die vollendete Meisterschaft auch im rein Technischen seines Spiels in Erwägung, diese Sicherheit, diese höchste Reinheit in allen Regionen des Tonumfangs, diese schöne Fülle des Tones beim stärksten forte wie beim leisesten piano, beim staccato wie beim ligato (und merkwürdig genug ist M's Concertgeige kein sonderlich schönes, vielmehr ein ganz gewöhnliches Instrument, das er nur mit einer eminenten Kunstgeschicklichkeit beherrscht), diese Ruhe, diese Zartheit, diesen Ausdruck und Reiz jedes einzelnen Tones, und endlich diese Staunen erregende Fertigkeit u. Bravour — in der That wir sagten nicht zu Viel, wenn wir ihn oben für den größten deutschen Violinvirtuosen unserer Zeit erklärten. Es ist dies unsere innigste Ueberzeugung, u. selbst Frankreich hat ihm diesen Rang zugesprochen. 1835 war er in Paris, mächtige Rivalen, ein Lipinsky u. A. rangen mit ihm um den Preis; er spielte im Conservatoire und in der ital. Oper, und die deutsche Gediegenheit, das kernhafte Spiel M's, das jede Art von leerer Charlatanerie verschmäht, trug bei Kennern wie bei Laien einen mächtigen Sieg davon. Der stürmische Applaus aber, der ihm dort ward, hallte 1836 und 1837 auch wieder in den deutschen Sälen Weimars, Leipzigs, Frankfurts, Wiens u. s. w. Mögen in Einzelnem Andere ihn erreichen, ja noch übertreffen, im Ganzen, in dieser Solidität vom Höchsten bis zum Kleinsten, vom Wichtigsten bis zum Unwichtigsten, in dieser Universalität der

Vollendung kommt ihm heut zu Tage Keiner gleich, und Referent hat die Besten gehört. Dabei ist er ein vortrefflicher Orchesteranführer und ein gewandter Partiturenleser. In der Composition hat er niemals eigentlichen Unterricht gehabt. Was das angeborne Talent, das Genie, dieser mächtige Impuls, den die Natur der schönen Kunst giebt, ihm hier versagte und versagen mußte, erwarb er sich durch das fleißige Studium theils der theoretischen Schriften von Albrechtsberger und Kirnberger, und theils der klassischen Werke von Mozart, Beethoven, Haydn rc. Daß Mozart sein erstes und höchstes Vorbild ist, will uns namentlich eine kürzlich von ihm vollendete und im Winter 1837 in seiner Gegenwart zu Leipzig aufgeführte Sinfonie beweisen. Auch in seinen Concerten für die Violine liegen Merkmale der Art verborgen. Bis jetzt sind nur 3 davon gedruckt, das erste bei Peters in Leipzig. Ein Concertin für Violine verlegte Schott in Mainz. Die Sinfonie, einige Rondos und Variationen für Violine und mehrere Entreacts sind noch Manuscript. Im Ganzen hat er erst Wenig geschrieben; aber desto Gediegeneres, und das ist ein weiterer achtungswerther Zug seines künstlerischen Charakters. Bei aller bunten Frische und allem reichen Wechsel der Figuren sind seine Werke, und vor allen die für Violine, erstens gut geordnet und dies mehr als man es jetzt gewöhnlich findet; dann innerlich fest an Kraft und Zartheit, die sich hier, wie in seinem Spiele, wunderbar schön verschmelzen; ferner durchgehends correct, und im Interesse des Instruments, und endlich auch ganz im besseren Geschmacke der Zeit gehalten, so daß sie zu den schätzenswerthesten Concertsachen gehören, welche neuerer Zeit unseren Virtuosen geboten worden sind. — Scheiden wir in solcher Anerkennung von unserm Künstler mit dem wärmsten Danke für die vielen edlen Genüsse, die er uns schon durch seine hohe Kunst bereitete, wie nicht minder aber auch mit dem aufrichtigsten Wunsche, daß er ein Muster werden möge für alle jungen Musiker, die die Violine zu ihrem Instrumente wählen. A.

Molitor, 1) **Ingenuin**, ein Franziskaner-Mönch und Organist am Convente zu Botzen in Tyrol, aus Habach gebürtig, blühete als Componist in der 2ten Hälfte des 17ten Jahrhunderts. Man hat von seinen Arbeiten noch 6 Canzonen für 2 Violinen, 1 Viola und Viola da Gamba und Violoncelle, und 19 Motetten für 2 Soprane, 2 Violinen und Baß. — 2) **Sebastian M.**, geboren zu Lüttig, guter Guitarr-Virtuos, lebte in den ersten beiden Decennien des laufenden Jahrhunderts als Musiklehrer zu Wien, und hat Verschiedenes, mehr oder minder Werthvolles, componirt. Das Vorzüglichste unter Allem dürfte seyn: 3stimmige Siegeslieder, 2 große concertirende Sonaten für Guitarre und Violine, 2 concertirende Trio's für Guitarre, Violine oder Flöte und Bratsche, 2 große Sonaten für die Guitarre, ein Heft Variationen für Guitarre, und ein Rondo für dieselbe. — Ein Bruder des Letzteren, dessen Vorname uns aber unbekannt ist, besitzt eine Pianofortefabrik in Neapel, wo er schon seit 33 Jahren lebt und in seinem Fache großes Ansehn hat. Er lernte seine Kunst in Wien, und machte dann verschiedene größere Reisen. Vor 1820 war das Pianofortespiel in Neapel noch nicht sehr cultivirt. Durch die Vorzüglichkeit seiner Instrumente erst ward dasselbe bedeutend gehoben.

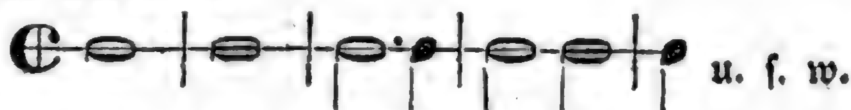
Moll (von dem lat. mollis — weich), s. den Art. **Dur** und **Tongeschlecht**.

Moller, Johann, ein beliebter Componist und berühmter Clavier- u. Orgelspieler des 17ten Jahrhunderts, war in der ersten Hälfte desselben Hoforganist zu Darmstadt. Er schrieb viele 5- bis 8stimmige Motetten,

5stimmige Paduanen und Gagliarden u. dergl. m., wovon mehrere Sammlungen zu Darmstadt gedruckt wurden.

Möller, Johann Gottfried. Das Jahr und den Ort seiner Geburt können wir nicht angeben. Den ersten Unterricht in der Musik, und namentlich im Orgel- und Clavierspiele, worin er es später zu einer für seine Zeit bedeutenden Fertigkeit brachte, erhielt er von dem berühmten Kittel in Erfurt, wo er das Gymnasium frequentirte. Von 1797 bis 1800 studirte er in Leipzig Theologie und Musik. Schon damals gab er mehrere Sonaten, viele Variationen, Tänze u. s. w. für Clavier in den Druck, die allgemein Beifall erhielten, da sie Kenner und Liebhaber befriedigten. 1800 habilitirte er sich zu Leipzig als Musiklehrer, und componirte fortwährend fleißig für sein Instrument. Später ward er als Cantor und Organist nach Gotha berufen, und hier lebt er, so Viel uns bekannt ist, auch in diesem Augenblicke noch, neben seinen Berufsarbeiten sich auch fortwährend mit Componiren und Unterrichten beschäftigend. 1822 erschien unter Anderem eine 4händige Claviersonate von ihm, die ein Meisterstück ihrer Art ist. Möller setzt durchaus nicht gewöhnlich; immer sucht er die doppelte Aufgabe zu lösen, Gründlichkeit des Styls und Reinheit des Satzes mit einer wohlthuenden Annehmlichkeit des Ganzen, die auch den Laien anzieht, zu verbinden, und es ist ihm, so schwer es ist, meistens auch gelungen, was doppelte Anerkennung verdient. 3.

Molossus, ein Tonfuß von 3 langen oder 3 unmittelbar nach einander accentuirten Noten. Ein solcher molossischer Rhythmus kommt oft in Hymnen vor, z. B. Hör! Gott! Herr! das heiße Flehen, wo im Anfange gleich 3 lange und schwere Sylben sind. In der Musik kann er nur durch 3 auf einander folgende volle Taktnoten wiedergegeben werden, z. B. auf jene Textworte

 u. s. w.

Vergl. die Art. Metrum und Rhythmus.

Moltke, Carl Melchior Jakob, geb. den 21sten Juli 1783 zu Garmsen im Hildesheim'schen, gestorben den 9ten August 1831 zu Weimar als Großherzogl. Cammersänger. Von seinem Vater, welcher Schullehrer war, in der Musik unterrichtet, mußte er schon als Knabe seinen Unterhalt als Gymnasist zu Hildesheim und späterhin zu Braunschweig großen Theils durch Uebung jener Kunst sich selbst erschwingen. Von der Kälte des Winters im ungeheizten Stübchen aufs Aeußerste getrieben, wendete er sich endlich an die Gnade des edlen Herzogs Carl Wilhelm Ferdinand, in welchem er einen huldreichen Gönner fand, der nicht allein für Holz, sondern auch für tüchtigen Unterricht in der Musik und im Französischen Sorge trug. Nach dem Vorgange seines berühmten Großvaters von mütterlicher Seite, Paul Gerhard, sollte M. der Theologie sich widmen; allein durch vorherrschende Neigung für die Musik jener Wissenschaft entfremdet und begünstigt durch eine herrliche Tenorstimme, trat er bereits als Jüngling als Musiklehrer in Braunschweig auf und lebte dort, glücklich verheirathet, bis 1806 in der angenehmsten Lage, welcher er aber jetzt durch den Tod seines Fürstl. Gönners und durch die schrecklichen Stürme der Zeit plötzlich entrissen wurde. Die Noth trieb ihn aufs Theater, welches er mit Widerwillen betrat u. auf welchem er sich nie recht heimisch fühlte, obgleich schon sein erstes Auftreten als Tamino — in einer Rolle, welche auch späterhin zu seinen glänzendsten Leistungen gehörte — von stürmischem Beifall be-

gleitet war. Schnell verbreitete sich von Braunschweig und Magdeburg aus, wohin er mit der Hostowsky'schen Gesellschaft gegangen war, sein Ruf in die Ferne. Es ergingen an ihn Einladungen nach Amsterdam, Cassel und Weimar. Der letzten folgend gelangte er in einen Wirkungskreis, in welchem sich bald unter Göthe's Begünstigung sein Talent für den Gesang zu voller Blüthe entfaltete. Anerkannt als Tenorist des ersten Ranges konnte er sich bei seiner Neigung zu einem stillen und ruhigen Leben, und einmal heimisch geworden im kunstsinnigen Weimar, niemals entschließen, auf ungleich vortheilhaftere Berufungen, welche nach und nach an ihn ergingen, sich einzulassen; indeß erregte sein Erscheinen als Gast auf den Theatern zu Hamburg, Leipzig, Carlsruhe, Mannheim, Stuttgart, Halle und anderen Orten um so größeres Interesse, je besser man da oder dort Moltke den Sänger und Moltke den Schauspieler von einander zu trennen wußte. Da, wo man dem Letzten durch die Finger sah, gewährte der Erste durch seine volle, metallreiche, glockenreine, geschmeidige Stimme, deren nachhaltige Kraft auch die ermüdendsten Parthien nicht zu erschöpfen vermochten, die höchste Befriedigung. Ref., welcher Gelegenheit hatte, M. in einem Zeitraume von mehr als 10 Jahren wohl einige 100 Mal zu hören, muß neben den bereits angeführten Vorzügen seines herrlichen Organs, in welchem ein seltener Umfang vorzüglich nach der Höhe hin mit einer noch selteneren Gleichheit und Anmuth des Tones in den verschiedensten Registern verbunden war, und neben der gemüthvollen Kraft und Frische, mit welcher unser Künstler vorzüglich solche Parthien vortrug, welche ein Heraustreten aus seiner mehr zum Sentimentalen, einfach Erhabenen sich hinneigenden Natur nicht nothwendig machten, besonders den Fleiß und die ausgezeichnete Pünktlichkeit hervorheben, mit welchen derselbe auch ihm weniger zusagende Rollen in den größten und ermüdendsten Opern in musikalischer Hinsicht durchzuführen pflegte. Welche Opern auch gegeben werden mochten — M. war stets durch und durch fest bis auf die geringsten Kleinigkeiten hinab, in einer Weise, wie sie uns bei berühmten Sängern und Sängerinnen, welche gern, ihre Kraft für Glanzstellen aufsparend, im Uebrigen sich gehen lassen mögen, nur selten und in Weimar selbst nur gleichzeitig bei Madame Eberwein vorgekommen ist. Ungeachtet der vielseitigen Thätigkeit, zu welcher M's Talent eine lange Reihe von Jahren hindurch in den mannigfaltigsten ersten Tenorrollen in Anspruch genommen wurde, erwarb er sich dabei doch fortwährend auch als geschickter Gesangslehrer vielfache Verdienste, — um so mehr, als er sich stets allen Auswüchsen der Gesangskunst und jedem Mißbrauch der Stimme zu gewaltsam ihr abgepreßtem Passagenwesen und nichtssagender Gurgelei mit eiserner Strenge abhold erwies. Selbst den unverkünstelten Ausdruck warmer, wahrer Empfindung sich zum Hauptziel setzend, machte er dies auch seinen Schülern und Schülerinnen zur Hauptsache. Gern gesehen im Göthe'schen Hause widmete er sich als Componist vorzugsweise diesem Dichter, von welchem er eine ziemliche Anzahl der kleineren Lieder in Musik gesetzt hat, die theils bei Breitkopf und Härtel, theils bei Hofmeister in Leipzig erschienen und in Weimar und der Umgegend noch jetzt beliebt sind, wiewohl sie sich im Ganzen mehr durch fließende, klare Melodie als durch eigenthümliche Kraft und Frische der musikalischen Erfindung auszeichnen. Ungeachtet M. Nichts weniger als ein guter Schauspieler war und im traulichern Kreise oft selbst seine Erscheinung als solcher persiflirte, so erhielt er sich doch vom Jahre 1806 bis 1831 ungeschmälert die Gunst des Publikums, welches ihn, so wie es auch in ganz vorzüglichem Maaße seine näheren Bekannten thaten, als

großen Sänger und trefflichen Menschen stets in gleichem Maaße verehrte. Zum letzten Male hörte ihn Ref. beim großen Musikfeste in Erfurt vom 2—5 August 1831 in der Schöpfung in seinem vollen Glanze. Moltke hatte vormals zu Braunschweig in diesem Oratorium zuerst als Altist ein Solo gesungen. So sollte es nun auch sein Schwanengesang werden. Im heitern Genusse einer scheinbar kräftigen Gesundheit kehrte er von Erfurt nach Weimar zurück, wo ihn nach wenigen Tagen ein heftiges Nervenfieber der Kunst, seinen Freunden u. dem Kreise seiner achtungswerthen und liebenswürdigen Familie zu früh entriß. Die Amalien-Loge zu Weimar ehrte sein Andenken dadurch, daß sie in Anerkennung seines verdienstvollen Wirkens seinem hochbetagten Vater dieselbe Unterstützung fortgewährte, welche dieser bisher von seinem dankbaren Sohne bezogen hatte. K. Stein.

Molto (ital. Adject. und Adverb.) — viel, sehr, beträchtlich; steht immer neben Vortrags- oder Tempobezeichnungen, zu deren näherer Bestimmung, z. B. allegro molto (oder allegro di molto) — sehr schnell. Als Adjectivum heißt es im Femininum molta, z. B. con molta espressione — mit vielem Ausdruck u. s. w. a.

Mombelli, Domenico, eben so groß als Sänger wie als rechtschaffener Mann, ward geboren zu Piemont im Januar 1755, und machte seine Schule zu Neapel. Hier auch betrat er 1783 zum ersten Male das Theater, und mit solch' entschieden glücklichem Erfolge, daß er schon das Jahr darauf als erster Tenorist an dem großen Operntheater daselbst engagirt wurde. 1788 unternahm er seine erste Kunstreise, die sich jedoch nicht einmal bis nach Oberitalien ausdehnte. 1790 hörte ihn Capellmeister Reichardt in Neapel. Derselbe sagt in seiner Monatsschrift über ihn: „M. hat mir vor Allen gefallen. Er hat eine sehr angenehme und klingende Stimme, besonders in der Tiefe, und singt mit Gefühl und Ausdruck. Auch ist seine Gestalt und Action angenehm und bedeutend". Reichardt hatte den Auftrag, Sänger für die Berliner Bühne in Italien zu engagiren, und machte somit auch M. Anträge; dieser aber forderte nicht wenige als 1500 Dukaten jährlich und einen Contrakt auf 3 Jahre, und so zerschlug sich die Unterhandlung wieder, weil Reichardt zu solch' hohen Anerbietungen nicht ermächtigt war. M. ging nun nach Livorno, und 1791 nach Padua. Das ganze folgende Jahrzehent brachte er auf Reisen in Italien zu, und überall ward er damals als der erste, kunstgeübteste und kunstreichste Tenorsänger seines ganzen Vaterlands anerkannt. Dieses offene Bekenntniß der an tüchtigen Sängern damals noch so reichen Italiener machte ihn berühmt über ganz Europa, und sein Ruf erhielt sich in dem Grade auch selbst noch bis ins zweite Decennium des laufenden Jahrhunderts. Zu Anfange dieses hielt er sich längere Zeit in Spanien auf, sang zu Cadix, Sevilla und Madrid, und wanderte dann wie im Triumphe durch Frankreich nach Deutschland, wo er u. a. O. in Wien auftrat. Doch war seines Bleibens hier nicht lange. Schon 1810 treffen wir ihn wieder in Italien an der Scala zu Mailand, 1812 zu Bologna, und 1816 wieder zu Neapel. In Italien ist wohl keine größere Bühne, auf der er nicht gesungen und durch seine meisterhaften Darstellungen Lorbeeren errungen hätte. Gegen 1820 verließ er das Theater ganz, mit dem Ruhme, vierzig Jahre lang beinahe auf demselben thätig gewesen zu seyn und sein Ansehn als Sänger und Schauspieler immer auf gleicher Höhe erhalten zu haben: ein Ruhm, der, so weit die Geschichte reicht, nur sehr wenigen Sängern ins Grab folgte, und M. doppelt merkwürdig macht in den Annalen der dramatischen Kunst. Bologna, dessen filharmonische Gesellschaft ihn zuerst, zur Nacheiferung nach-

her ziemlich aller italienischen Academien der Art, zu ihrem Mitgliede ernannte, hatte er immer sehr lieb gehabt, und so wählte er denn diese Stadt auch zu seinem ferneren Wohnsitze, in Ruhe von dem lebend, was er sich im Laufe seines höchst ehrenvollen künstlerischen Lebens erworben hatte, und mit dem Titel eines Königl. Sardinischen Cammersängers, den er bei seinem früheren mehrjährigen Aufenthalte zu Turin erhalten hatte, wo er sein letztes Auftreten auf der Bühne gefeiert zu haben scheint. Wenn er zuweilen noch sang, so geschah es im kleinen Kreise kunstsinniger Freunde oder in der Kirche. Uebrigens bestand seine Hauptbeschäftigung seit der Zeit im Componiren italienischer Canzonetten, Arien, Duetten 2c. — kurz kleiner Gesangsstücke mit Pianofortebegleitung, die auch bis zur Stunde Lieblingsstücke der Italiener geblieben sind, bis er am 15ten März 1835, in dem hohen Alter von 80 Jahren und 2 Monaten, daselbst starb. Von seinem herrlichen Charakter und seinem außerordentlichen Wohlthätigkeitssinne werden manche rührende Züge erzählt.

Momigny, Jerome Joseph de, nach Gerber ein in Paris lebender Tonkünstler und Musikalienhändler, welcher 1802 im eigenen Verlag herausgab; „Expremière année de leçons de Pianoforte“, und 6 Jahre später ein pomphaft angekündigtes theoretisches Werk: „Cours complet d'Harmonie et de Composition etc.“ Dieses Lehrbuch der Harmonie (3 große Octavbände) erfreuete sich in der Leipzig. musikal. Zeitg. Jahrg. 11 und 25 einer günstigen Beurtheilung; auch Lebreton ließ demselben, als er dessen Erscheinen in einer Sitzung der Classe der schönen Künste zur Sprache brachte, volle Gerechtigkeit angedeihen; nur glaubte er, bemerken zu müssen, daß durch die darin aufgestellten Grundsätze die bisher bestehenden Unterrichts-Methoden, Theorien und Systeme erschüttert würden, weswegen er eine noch festere Begründung jener Principien wünschte und deshalb an die Zustimmung der Meister vom Fache apellirte. Die ganze Verhandluug nebst der causa litis hat sich indessen verjährt und ist wohl lange schon in Vergessenheit gerathen. 81.

Momigny, der jetzt noch am Leben zu seyn scheint (1828 besaß er wenigstens in Paris noch eine ansehnliche Musikalienhandlung, und von deren Eingehen ist nach der Zeit Nichts bekannt geworden), hat auch Vieles componirt, was wohl verdient, hier angeführt zu werden, als: Quartette (op. 1 und 2); ein Claviertrio (op. 22); die Sonaten op. 14, 16, 18; die Cantaten „Circe“ und „le Retour des Bourbons“; die Operette „Harlequin“. Auch schrieb er eine Anweisung zum Singen in Solfeggen; noch eine andere Pianoforteschule (Méthode et les 6 prem. mois de Lec. de P.), nach welcher M. ein guter Clavierspieler seyn muß, und endlich auch eine „Encyclopedie methodique“ in 2 Bänden. Die meisten von seinen Werken erschienen in seinem eignen Verlage. d. Red.

Mommoleto, berühmter Sopranist des vorigen Jahrhunderts, Castrat, aus Venedig gebürtig, kam sehr jung schon an den Hof zu Hessen-Cassel, von wo er, nachdem ihn der Capellmeister Ruggiero Fedeli noch eine Zeitlang unterrichtet hatte, längere Zeit auf Reisen ging, dann aber wieder dahin zurückkehrte, und durch seine Kunstfertigkeit sowohl als sein gutes Betragen sich so sehr auszeichnete, daß ihm der damalige Regent dort nicht allein ein kleines adeliges Gut schenkte, sondern auch einen lebenslänglichen Gehalt von 1500 Rthlrn. jährlich aussetzte, welchen dann auch der König von Schweden bei seiner Besitznahme von Cassel 1736 bestätigte. So kam es, daß er ziemlich seine ganze Lebenszeit dort zubrachte, und sein Ruf sich hauptsächlich nur auf Deutschland, und auch hier nur auf die Um-

gegend von Cassel beschränkte. Er starb in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Monaulos, s. die Artikel Auletes, Flöte und Griechische Instrumente.

Mondonville, Jean Joseph Cassanea de, geboren zu Narbonne in Languedoc am 24sten December 1711, kam, nachdem er schon mehrere Reisen als Violinvirtuos gemacht hatte, nach Lille in Flandern. Ungeachtet seines damals noch jugendlichen Alters vertrauete man ihm doch die Direction der Concerte eine Zeitlang an. Nach Ablauf seines Contraktes ging er nach Paris. Hier erregte sein vortreffliches Violinspiel die allgemeinste Bewunderung, namentlich weil er der Erste war, von dem man die sog. sons harmoniques oder de flageolet auf der Violine hörte. Selbst Rousseau widmete ihm deshalb in seinem Dictionaire einen ruhmredigen Artikel. Deshalb blieb er denn nun auch in Paris, und fing an, Einiges zu componiren. 2 Bücher Violinduo's, 1 Buch Trio's und 2 Bücher Clavierstücke waren das Erste, was er schrieb. Gedruckt erschienen sie aber erst 1750, nachdem schon Opern und andere Werke von ihm bekannt waren. Unter diesen zeichneten sich vornehmlich die Motetten aus, die so sehr gefielen, daß er zum Königl. Capellmeister ernannt wurde. Als solcher dirigirte er um 1760 auch eine Zeitlang das Concert spirit. zum Besten der Wittwe Royer's, und arbeitete ferner fleißig für das Theater, wobei er mit jedem neuen Stücke auch einen neuen Zweig seinem Ehrenkranze einflocht. Weiter unten werden wir die vorzüglicheren und merkenswerthen seiner Opern namhaft machen. Die einzige unter allen, welche Fiasco machte, war die Oper „Theseus" (von Quinault), die am 7ten November 1766 zum ersten Male aufgeführt ward. Am Hofe zu Fontainebleau hatte sie gefallen; in Paris selbst aber war ihr Erfolg ein ganz entgegengesetzter. 1768 ward er von den Opern-Entrepreneurs Trial und Leberton mit einer jährlichen Pension von 100 Louisd'or entlassen. Er zog auf sein Landgut Belleville, lebte hier in aller Ruhe, und starb am 8ten October 1772. Die erste Oper, die er schrieb, war „Isbé" (1742). Unter den folgenden waren die besseren: „le Carneval du Parnasse" (1749), „Titon et l'Aurore" (1753), „Daphins et Alcimadure" (1754, zu der er auch den Text gemacht hat), „les Fêtes de Paphos" (1758) und „Psyche". Diese alle erhielten einst unendlichen Beifall; ja durch „Titon" allein hielt er das französische Theater einst aufrecht, als die italienischen Buffonisten in Paris immer mehr die Oberhand zu nehmen drohten. Unstreitig muß man M. zu denen rechnen, welche neben Gluck durch Einführung der Ensemblestücke und der großen Finale's sehr Viel zur Ausbildung der Oper beitrugen. Seine Motetten und Oratorien stehen weit über denen von Lalande. Zur Erweiterung und Hebung der Instrumental- und Vocalmusik schrieb er 1752 ein großes Vocal- und Instrumentalconcert, das wahrhaft Epoche machte und immer von historischer Wichtigkeit bleiben wird. Seine Frau, eine geb. Boucon, Schülerin von Rameau, war eine vortreffliche Clavierspielerin. Sie soll unter allen Virtuosen ihrer Zeit zu Paris am besten vom Blatte gespielt haben. Sie überlebte ihren Mann. Sein Sohn, der sich M. le jeune nannte, war von ihm zum Violinvirtuosen gebildet worden. Er war geboren 1740, und reiste um 1767 auch eine Zeitlang in Deutschland. Von seinen Compositionen sind einige Violinduo's bekannt. Des Vaters Größe erreichte er aber nicht. 17.

Monelli, Savino, neuerer Zeit einer der besseren italienischen Te-

noristen, für welchen auch Rossini mehrere Opern geschrieben hat, starb zu Fermo, seiner Vaterstadt, am 5ten Juni 1836, in einem Alter von 52 Jahren. Die „Gazza ladra“ von Rossini hat er ganz allein veranlaßt. Als vor 20 Jahren ohngefähr Mozart's „Zauberflöte“ auf der Scala zu Mailand so schlecht als möglich gegeben wurde, sang er den Tamino, und doch war er damals in seiner besten Zeit, wo er viele und glückliche Reisen in Italien machte, das freilich in den letzteren Jahren sehr arm war an guten Tenoristen. Ueber die Grenzen seines Vaterlandes ist er nie hinausgekommen. Uebrigens war das auch nicht nöthig, um sich ein Capital zu sammeln, von dem er in den letzten 10 Jahren seines Lebens, ohne Anstellung, ganz sorgenfrei und bequem iu Fermo leben konnte.

Moneta, Giuseppe, der Componist der zu ihrer Zeit, wegen ihres leichten gefälligen Styls, sehr beliebten Opern: „Il Capitano tenaglia“ (1784), „La Muta per amore“ (1785), und „Li due Tutori“ (1786), und der beiden Intermezzi „Amor vuol Gioventa“ und „l'Equivoco del Nastro“, lebte zu Ende des vorigen Jahrhunderts als Dilettant zu Florenz, ohne sonstige künstlerische Bedeutung.

Monferrato, von Einigen auch Montferrato geschrieben, Nadal, vom 30sten April 1676 bis zum 23sten April 1685, wo er starb, Capellmeister an der Cathedralkirche zu S. Marco zu Venedig, war einer der berühmtesten Kirchencomponisten seiner Zeit. Seine höchste Blüthe fällt indeß noch vor jene seine Anstellung in Venedig, ohngefähr um 1660; doch ist seine Geschichte aus der Zeit noch unermittelt. Von seinen gedruckten Werken sind nur noch einige 5- bis 8stimmige concertirende Psalmen, und dann gegen 5 starke Bände Motetten vorhanden. Im Manuscript liegen noch ungleich mehr in dem Archive jener Cathedralkirche. Merkwürdig sind dieselben, weil in den Motetten zuerst der Gebrauch des Da Capo vorkommt, der indeß schon 1680 ganz allgemein war.

Mongenot, Pierre Joseph, geboren zu Besançon, kam 1749 nach Paris, und wohnte Anfangs einige Jahre zu Versailles bei dem Capellmeister Blanchard. Er war Gelehrter und Componist zugleich. Während seines Aufenthalts zu Versailles führte er mehrere Motetten seiner Composition mit vielem Beifalle auf, und erhielt eine Stelle in der Königlichen Capelle. Später ward ihm der Unterricht der Königl. Capellknaben (des Pages de la Musique) übergeben. Mehrere derselben bildeten sich durch seine Leitung zu tüchtigen Musikern. Gleichwohl legte er auch die Stelle wieder nieder und ward Hofmeister in einem vornehmen Hause. Alle Muße, die ihm das Amt, das er 25 Jahre lang verwaltete, ließ, verwandte er auf Composition, u. es giebt keinen Styl u. wohl keine Art von Tondichtungen, worin er nicht wenigstens etwas Gediegenes geliefert hätte. Indeß war er kein sonderlicher Freund von Oeffentlichkeit, und so ist außer ein Paar weit verbreiteten Sammlungen von Chansons, deren Text er auch gedichtet hat, fast gar Nichts von seinen Arbeiten gedruckt worden.

Monn, s. Mann.

Monochord, wörtlich übersetzt: Einsaiter, auch Klangmesser und lat. Mensa genannt, ist, nach Koch's richtigster Definition, dasjenige Instrument, auf welchem die Verhältnisse der Intervalle ausgemessen und durch Zeichen bemerkt sind, so daß man jedes Vereinzelte derselben mittelst eines unter die Saite geschobenen beweglichen Stegs angeben kann. Es besteht blos aus einem glatt gebohnten, 2 bis 4 Fuß langen Stück Holz, dessen Breite nach der Saitenanzahl, womit es bezogen werden

soll, 2, 4 bis 6 Zoll beträgt. Die obere Fläche ist mit einem Papierstreifen beklebt, worauf eben so viele Linien angemerkt sind, als Saiten vorkommen sollen, und welche mittelst des Zirkels zur Ausmessung der Proportionen dienen. Ueber jene Linien werden nun die Drathsaiten gespannt, wenistens deren zwei, um beide Töne eines klangbar zu machenden Intervalls hervorzubringen, ruhend an den Enden auf einem niedern Stege und wie gewöhnlich befestigt. Von dem im Einklange gestimmten Saitenpaar wird alsdann unter die eine der oben erwähnte bewegliche Steg gerade bis auf jenen Punkt geschoben, wo dasselbe Intervall, welches mitklingen soll, bezeichnet ist. Indessen sind die 8saitigen Monochorde immerdar die besten, nicht nur allein, weil man darauf eine ganze stufenweise fortlaufende Tonleiter angeben, sondern auch vollstimmige Accorde mit ihren verdoppelten Intervallen zu Gehör bringen kann. Um den Ton deutlicher und nachklingender zu machen, pflegt man das flache Instrument beim Gebrauche auf sein umgekehrtes Futteral zu legen, dessen Höhlung alsdann gleichsam seinen Resonanzboden bildet. Einen umständlichen Unterricht über die zweckmäßigste Verfahrungsweise bei der Ausmessung und Auftragung der Intervallenverhältnisse giebt Sorgen in seiner Anweisung zur Rationalrechnung. Auch erwähnt Ptolomäus Harmonicor. B. 2 c. 12 p. 157 eines sehr seltetenen, in Attica gebräuchlichen Instrumentes an Form, Größe und Gestalt der heutigen Mandoline nicht ganz unähnlich, nur mit einer einzigen Saite bespannt, und daher ethymologisch-charakteristisch ebenfalls Monochord genannt. 18.

Uebrigens ist das Monochord von Verschiedenen und auf verschiedene Art verfertigt. Lesenswerthe Aufsätze und Schriften darüber findet man in der „Cäcilia" Bd. 2 pag. 117, in Sulzers Theorie der schönen Künste unter dem Artikel Monochord, wo dann auch die vorzüglichsten größern Werke über diesen Gegenstand angegeben sind. Der erste griechische Name des M's ist Chordotonon. Die Alten nannten es auch Clavicymbel und ital. Clavicembalo. d. Red.

Monodie. Die Griechen nannten jeden einstimmigen Gesang Monodia (von μονον — einzig, allein); daher kommt es denn, daß man später alle Sologesänge mit dem Namen Monodien belegte. Der Geschichte nach, war Paolo Quagliati der Erste, welcher statt der bis auf ihn üblichen fugirten Motetten solche Monodien ꝛc. schrieb.

Monodram, s. Melodram.

Monophonie (von dem gr. μονον — einzig, allein, und φωνη — Laut, Stimme), Einstimmigkeit; daher monophonisch — einstimmig. Beides ist demnach dasselbe was Homophonie und homophonisch, der Gegensatz von Polyphonisch (vielstimmig). Man sehe jenen Artikel und Einstimmig.

Monotonie (von dem gr. μονον und τονος), ist Eintönigkeit. Diese Eintönigkeit kann sich in der Musik auf zweierlei Weise gestalten: 1) ganz im Sinne des Worts als Mangel an Modulation im Gesange, sowohl der menschlichen Stimme als der Instrumente; und dann 2) als eine gewisse Einförmigkeit der Manier, die sich in Anlage und Ausführung eines Musikstücks, oder auch in der Behandlung der Instrumente u. musikalischen Darstellungsmittel überhaupt offenbart. In beiderlei Weise ist sie ein Fehler, wenn sie so groß ist, daß sie den Reiz der Mannigfaltigkeit aufhebt, wenn also dieselben Wendungen, Gedanken, Bilder, allzuoft wiederkehren,

ihre Quelle folglich Armuth an Erfindung ist, und man nennt einen Künstler selbst einförmig (wie seine Melodien monoton) im weitern Sinne des Worts, wenn er sich in seinen Werken ähnlicher ist, als der Stoff es gestattet. Doch ist die Einförmigkeit oft auch ein Mittel zu charakteristischer Darstellung, so wie ohne eine gewisse Einförmigkeit, d. h. Gleichheit der Theile des ganzen Kunstwerks, in Hinsicht seiner Form, das Schöne gar nicht wahrgenommen und seine Mannigfaltigkeit nur den Geist zerstreuen würde. Daher darf man denn Monotonie nicht mit Einförmigkeit überhaupt verwechseln. Erstere ist die fehlerhafte Einförmigkeit. Im Grunde giebt es übrigens äußerst wenige Künstler und namentlich Tonsetzer, die jene Vieseitigkeit des Genies besitzen, mit der allein eine gewisse Monotonie vermieden werden kann. Rossini war und ist noch ein weltberühmter Componist; keiner unter den neueren kann und darf sich einer solch' allgemeinen Beliebtheit rühmen als er, und doch ist unter den größeren neueren Componisten wohl keiner so monoton als gerade er, wie sich denn überhaupt aber die Italiener im Allgemeinen durch eine gewisse Monotonie sowohl in ihren Werken als in der Art ihres Schaffens auszeichnen.

Monsigny (von den Franzosen auch Moncigny geschrieben), Pierre Alexandre, der mit seinen Zeitgenossen Gretry und Philidor der Geschmacklosigkeit Rameau's durch eine Reihe trefflicher komischer Opern einst den Todesstoß gab, ward geboren zu Artois am 17ten October 1729. Seine Eltern hatten ihn nicht für die Musik bestimmt, obschon er um seiner guten musikalischen Anlagen willen von Jugend auf Unterricht darin empfing, und so ward er nach absolvirten Schul- und Universitätsjahren in einem Rechnungsbureau der Geistlichkeit zu Paris angestellt. Da hört er auf einmal Pergolesi's „Serva padrona", u. in helle Flammen loderte urplötzlich der Funke musikalischen Genie's in ihm auf, der so lange nur geglimmt und kaum ein Zeichen seines Lebens von sich gegeben hatte. Von Stund an widmete er sich ausschließlich der Musik und studirte unter Giannotti die Composition. Nach 5 Monaten entließ ihn sein Lehrer, weil er keinerlei Leitung mehr bedürfe. Nicht wenig erstaunt aber war Giannotti, als M. bei seinem Abschiede ihm schon eine ganz fertige Oper „Les aveux indiscrets" vorlegte. Drei Jahre später (1759) brachte er sie gänzlich umgearbeitet aufs Theater. Durch Beifall aufgemuntert schrieb er nun 1760 „Le maitre en droit" und „Le Cadi dupé", welche ebenfalls wohl aufgenommen wurden und eine Revolution auf dem Theater de la foire, das damals den Namen italienische Oper angenommen hatte, vorbereitete. Die niedliche Oper „On ne s'avise jamais de tout", welche 1761 erschien, vollendete diese Revolution. Dann setzte er: „Le roi et le fermier", „Rose et Colas", „Aline reine de Golconde", „L'isle sonnante", „Le deserteur", „Le faucon", „Felix ou l'enfant trouvé", „La belle Arsene" und noch andere, welche alle mit Recht großen Beifall fanden, ja der „Deserteur" und die zuletzt genannten beiden Opern sind, was komische Darstellung u. charakteristische Zeichnung anlangt, vielleicht wohl nie wieder erreicht worden. M. ward als Componist bei der komischen Oper mit einem ansehnlichen Jahrgehalte angestellt. Die Revolution aber brachte ihn um Alles, Amt und Vermögen, und er befand sich in einer sehr mißlichen Lage; Nichts als sein Ruf war ihm geblieben. Am 22sten September 1798, als am Neujahrstage der Revolution, ward auf dem Marsfelde bei Paris auch sein Name, neben denen Cherubini's, Lesueur's und Martini's, als eines um die vaterländische Kunst hochverdienten Componisten, von Herolden laut ausgerufen: eine Ehre aber, die gegen den länger als

30jährigen und immer gleich großen Beifall des Publikums kaum hätte in die Wagschaale gelegt werden können, wenn ihm nicht besonders auch damit eine Stelle beim Nationalinstitute und eine lebenslängliche Pension von 2400 Liv. jährlich bewilligt worden wäre. Nach Piccini's Tode (1800) ward er dann zum Mitdirector des Conservatoriums zu Paris ernannt, und er starb als solcher am 14ten Januar 1817. Reine Instrumentalsachen sind von ihm in Deutschland wenige oder fast gar keine bekannt.

Monstres, heißen die sich in der Fronte alter Orgeln befindlichen Pfeifen, deren Aufschnitte durch Vergoldung zu verzirrten Gesichtern gebildet worden sind.

Mont, Heinrich du, gestorben als Abt von Silly 1784, war vorher Königl. französischer Capellmeister, und 1610 zu Lüttich geboren. Von 1652 an gab er mehrere Bände geistlicher Gesänge, Messen und Motetten heraus; von allen aber hat man nur noch 5 große Messen, welche vor der vorletzten französischen Revolution in einigen Klöstern zu Paris und in mehreren Kirchen der Provinz gesungen wurden. Berühmt war er als Orgelspieler und einer der Ersten in Frankreich, welche vom Generalbasse Gebrauch machten. 1674 verlor er seinen Capellmeisterdienst, weil er dem Befehle des Königs, zu seinen Kirchenmotetten Violinen zu setzen, aus Gewissens-Gründen nicht nachkommen wollte.

Montagnana, Händel's bester Bassist, als seine Opern um 1732 zu London florirten, war ein Italiener von Geburt, und hatte eine höchst biegsame und angenehme Stimme von dem bedeutenden Umfange von E bis eingestr. a. Man behauptet, daß er eine Hauptstütze zu Händels Rufe als Operncomponist gewesen sey. Gleichwohl ward er in Folge eines Streites dem großen Meister abtrünnig und gesellte sich zu seinen Freunden und Landsleuten Senesimo und Porpora, welcher Letztere auch sein Lehrer gewesen war. Von der Zeit seines Abganges an wurden wirklich auch Händels Opern bei Weitem nicht mehr so zahlreich besucht. Ehe M. nach London kam, war er schon in Spanien gewesen und hatte auch hier sich einen großen Namen gemacht.

Montanari, Antonio (Francesco), ein berühmter Violinist und Schüler von Corelli, lebte zu Rom und blühete nach Hawkins Angabe zu Anfang des vorigen Jahrhunderts. Burney erzählt von einem M., daß er sich zu Tode gegrämt habe, als gegen 1730 Bini nach Rom gekommen sey und alle daselbst lebenden Violinisten, unter denen er (M.) für den größten erachtet worden, mit seinem Spiele übertroffen habe. Ob diese Geschichte nun aber, wenn sie zudem wahr ist, unsern Ant. M. oder einen gewissen Francesco M., der ebenfalls Violinspieler war und zu ziemlich derselben Zeit in päbstlichen Diensten stand, angeht, oder ob beide Künstler M. nur eine und dieselbe Person gewesen und durch Angabe falscher Vornamen verwechselt worden sind, ist unerwiesen. Wahrscheinlich ist das Letztere, so daß also nur ein Violinist Montanari existirte, und der nach einem noch von ihm vorhandenen Bildnisse mit Vornamen Francesco hieß.

Monte, Philippus de, einer der größten Niederländischen Contrapunktisten des 16ten Jahrhunderts, war 1521 zu Bergen im Hennegau geboren, weshalb er sich auch Mons nannte, und ein Schüler und Liebling von Orlandus di Lassus. Kaiser Maximilian II. ernannte ihn zu seinem Capellmeister, und Kaiser Rudolph II., aus besonderer Hochschätzung seines Talents, zugleich zum Canonicus und Thesaurarius der Erzbischöflichen

Kirche zu Cambray. Er starb um 1580. Der größere Theil seiner Werke besteht in Madrigalen für verschiedene Stimmen. Es sind wohl 8 starke Bücher davon zu Venedig gedruckt worden. Dann setzte er viele mehrstimmige Kirchengesänge und Messen, von welchen letzteren noch 1680 eine 6stimmige zu Antwerpen gedruckt wurde. Eins seiner 4stimmigen Madrigale hat Hawkins im 2ten Bande seiner Geschichte pag. 492 mitgetheilt.

Monteclair, Michael, geboren zu Chaumont 1666, wurde, als kleines Kind noch, von seinen Eltern nach Langres geschickt, um von dem dasigen Capellmeister an der Cathedralkirche, J. B. Moreau, unter die Chorknaben aufgenommen und in der Musik unterrichtet zu werden. Er blieb mehrere Jahre dort. Dann machte er einige bedeutende Reisen, auf denen er sich bedeutende musikalische Kenntnisse sammelte; wohin aber? ist nicht bekannt. Gegen 1700 kam er nach Paris und nahm Dienste im Orchester der Oper, in welchem er den Contraviolon einführte, von welchem man bis dahin noch gar keinen Gebrauch gemacht hatte. Seine Mußestunden verwandte er lediglich auf die Composition und musikalische Schriftstellerei. Seine vielen Instrumentalsachen, unter denen sich besonders die für die Flöte auszeichnen, und seine Sammlungen von kleineren Werken hier anzuführen, wäre zu weitläuftig, im Ganzen auch von geringem Interesse, da sie sämmtlich ihrer Zeit anheimgefallen sind. Verweilen wir daher nur bei den größeren. Diese sind: die Oper „Jephté", in welcher der herrliche Chor „tout tremble devant le Seigneur" vorkommt; das Ballet „Les fêtes de l'été"; u. dann folgende theoretische: „Methode pour apprendre la musique", „Methode facile pour apprendre à jouer du Violon etc.", „Methode facile pour apprendre la Mus. avec plusieurs leçons a une et a 2 voix etc." (welche 2 Mal aufgelegt wurde), „Abrégé des princip. de la Musique" und „Leçons de Mus. div. en IV. Classes". Ein beständiger Antagonist von Rameau suchte er bei jeder neuen Oper, die dieser von sich aufführte, Fehler auf, u. warf sie ihm vor. Rameau legte aber keinen großen Werth darauf, weil Monteclair selbst Fehler in seinen Compositionen machte. Er starb zu Paris im Jahre 1737.

Monteiro, Joao Mendes, Königl. Spanischer Capellmusikus und Componist zu Madrid, blühete um 1600, und war aus Evora in Portugal gebürtig, wo ihn Manoel Mendes in der Composition unterrichtet hatte. Die Portugiesen zählen noch heute seine Werke zu den classischesten der Vorzeit. Sie werden daher zum größten Theil auch sorgfältig auf der Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt. Die meisten darunter sind Motetten.

Monteverde, Claudio, den Viele, selbst Gerber, den Mozart seiner Zeit nennen, und nach welchem auch Kiesewetter in seiner Geschichte der abendländischen Musik eine eigene große Epoche benamt, die die Zeit von 1600 bis 1640 umfaßt, ward geboren zu Cremona um 1566 und that sich in seiner Jugend als Virtuos auf der Bratsche hervor. Als solcher kam er zuerst auch in die Dienste des Herzogs von Mantua, wo er später, nachdem er bei M. A. Ingegneri die Composition studirt und manche Messe und manches Madrigal componirt hatte, auch zum Capellmeister ernannt wurde. Nach 1612 war er dies, und als Componist für Cammer, Kirche u. Theater weit und breit berühmt. 1620 hielt er sich einige Zeit zu Bologna auf. Die Academie daselbst nahm ihn zu ihrem Mitgliede auf, und feierte diese Aufnahme durch Aufführung mehrerer seiner Werke auf eine solenne Weise. Dann ging er nach Venedig. Die Oper „Ariane", welche er hier zur Auf-

führung brachte, hatte zur Folge, daß er nicht allein zur Composition mehrerer dergleichen Werke eingeladen, sondern auch zum Capellmeister an der St. Marcuskirche daselbst ernannt wurde. Es ist bekannt, daß diese Stelle, schon um ihrer großen Einträglichkeit willen, immer nur den ausgezeichnetsten Tonsetzern übertragen wurde, und es läßt sich somit ein Schluß ziehen, in welchem Ansehen M. damals stand. Er verwaltete das Amt bis an seinen Tod, der erst gegen 1650 (nach Einigen sogar erst 1651) erfolgte. Das ist in Kürze M's Lebensgeschichte. Betrachten wir ihn nun als Künstler in Rücksicht auf seine Zeit und Verhältnisse, so ist allerdings nicht zu leugnen, daß er in jeder Hinsicht der ausgezeichnetste Charakter seiner Zeit war, und besonders im Madrigal und in dem damals neuen Opernsache das Meiste geleistet hat; doch ist er von vielen Geschichtsschreibern offenbar überschätzt worden und wird es theilweise auch noch jetzt. Ein so strenger Contrapunktist wie je Einer, hatte er in seinen Madrigalen, wie nicht minder in seinen dramatischen Arbeiten, neue, vor ihm von noch Niemand gewagte Combinationen in Accorden, besonders ungewohnte Dissonanzen, ohne Vorbereitung zu brauchen angefangen, wie z. B. die Verbindung der 9 mit der 4 und 7, der 7 mit der 2 rc. Er wurde deshalb auch von seinen gelehrten Kunstgenossen heftig angefochten, und nicht mit Unrecht, da auch nach unsern heutigen und sicher doch freieren Begriffen sehr viele derselben nicht zu rechtfertigen wären. Einen Anstoß zu Forschungen und Versuchen hat er dadurch gegeben, wodurch in der Folge ein freierer Gebrauch mancher ehemals vermiedenen Dissonanz, ohne Vorbereitung oder als Wechselnote, in Praxis und Theorie sich festgesetzt hat; aber eine wahrhafte Reform hat er damit niemals bewirkt. Und soll diese sogar sich bis selbst auf die Oper erstreckt haben, so ist das ein noch unbegründeteres Urtheil. Nehmen wir alle dramatischen Arbeiten zusammen, die wir noch von M. kennen, — es sind die Opern: Orfeo, Proserpina rapita, Arianna, Adone, u. l'Incoronazione di Papea —, so ist doch keine darunter zu finden, die so beschaffen wäre, daß sie um Vieles höher gestellt werden müßte als jene von Tonsetzern, die M. unmittelbar vorangingen. Es ist davon schon unter dem Artikel Italienische Musik die Rede gewesen. Als tüchtigen Contrapunktisten — ja, als solchen müssen wir ihn anerkennen, und immer als einen der geistreichsten Tonsetzer seiner Zeit. Seine Kirchensachen und mit Recht sehr geschätzten Madrigalen fordern das. Aber auch als nichts Mehr; am allerwenigsten als einen vollendeten Reformer und als den Erfinder des Recitativs, wofür ihn Viele ausgeben. Es ist erwiesen, daß diese Ehre den Florentinern und Römern Galilei, Caccini, Peri und Cavaliere gebührt. Das ist wahr, daß er einer der Ersten war, doch auch nicht der Allererste, welche für Instrumente schrieben und dadurch dem sog. Sanare alla mente (aus dem Stegreife spielen) ein Ende machten. Es beweisen dies vornehmlich die 1638 zu Venedig gedruckten Madrigalen, und sein letztes Werk, die 4stimmigen Messen und 1- bis 8stimmigen Psalmen, welche 1650 erschienen. In der Vorrede zu jenen Madrigalen nennt er sich — was weniger bekannt seyn dürfte — selbst den Erfinder des sog. genere concitato („essendovi prima di me soltanto il genere molle, ed il temperato" sagt er). Daher kam es, daß, als er 1624 Tancreds Streit mit Clorinda aus Tasso's „befreitem Jerusalem" in Musik setzte, wo er verschiedene Leidenschaften und Situationen musikal. auszudrücken suchte, diese seine Erfindung von den Hörern der Musik sehr gepriesen wurde, und daher lassen sich denn auch die ungeheuer pomphaften Toaste erklären, welche ihm von mehreren seiner Freunde

öffentlich und privatim gebracht wurden. Von seinen Opern ist nur „Orfeo“ gedruckt; von seinen und an Zahl sehr reichen Messen, Madrigalen, Hymnen u. s. w. erschienen die meisten zu Venedig.

Montferrato, s. Monferrato.

Montgeroult, Madame Henriette de, gestorben zu Paris schon im zweiten Decennium des laufenden Jahrhunderts, war von ohngefähr 1796 bis 1808 Lehrerin des Piano am Conservatorium daselbst, und eine ausgezeichnete Clavierspielerin. Sie war auch aus Paris gebürtig u. hatte dort ihre Schule gemacht. Die Compositionen für Clavier, welche sie der Oeffentlichkeit übergab, von denen aber nur einzelne nach Deutschland gekommen sind, bestehen in Sonaten, Concerten, Variationen und Rondo's. Sie sind gefällig und so weit kunstmäßig gearbeitet, wie man dies von einem Frauenzimmer, die nie eigentliche Studien in der Composition machte, nur verlangen kann. Daß dieselben jetzt noch, selbst in Frankreich, gespielt werden, haben wir Ursache zu bezweifeln. Um 1808 ward sie, Mad. M., vom Conservatorium mit Pension entlassen.

Monti, Gaetano, ital. Operncomponist, um 1750 zu Fusigeano bei Ferrara geb., und daher wahrscheinlich ein älterer Bruder des berühmten Dichters Vincenzo Monti, studirte die Musik in Neapel, und lebte nachgehends längere Zeit auf Reisen, die ihn nach Mailand und einmal auch nach Paris führten. Gegen 1790 kam er wieder nach Neapel zurück und erhielt hier eine Stelle als Capellmeister. Ob er dieselbe fortwährend bis an sein Ende behalten, können wir nicht mit Gewißheit angeben; bezweifeln es aber, da er um 1800 zu Rom und 1809 wieder zu Mailand sich aufhielt. Indeß war er 1816 wieder in Neapel, und hier auch beschloß er sein Leben; in welchem Jahre übrigens finden wir ebenfalls nirgends berichtet. Seine bekanntesten Opern sind: „Lo Studente“, „Le Donne vendicate“ und „La Contadina accorta“. Alle drei sind komisch und erhielten überall, wo sie gegeben wurden, vielen Beifall; letztere namentlich zu Dresden. Auf anderen Bühnen Deutschlands möchte wohl schwerlich Etwas von ihm aufgeführt worden seyn. Doch sind hier in Concerten hie und da einige Piecen aus seinen Opern zu Gehör gekommen, wie z. B. in Leipzig mehrere Male eine Scene und Arie mit obligater Flöte.

Monticelli, Angello Maria, berühmter Sänger des vorigen Jahrhunderts, Castrat mit einer herrlichen Mezzo-Sopranstimme, war zu Mailand um 1715 geboren. Von seiner Jugendgeschichte hat man nie genaue Nachrichten erhalten können, und was man in Deutschland mit Gewißheit von ihm weiß, datirt sich zumal erst vom Jahre 1746 an, wo er mit Mingotti auf dem Königl. Theater zu Neapel sang. Von dort ging er durch Frankreich nach England, und von hier kam er nach Deutschland, wo er zunächst ein Paar Jahre (1748 und 1749) zu Wien sich aufhielt und das Publikum mit seinem ausdrucksvollen Gesange entzückte, und dann 1750 als erster Sänger bei der Oper zu Dresden angestellt ward. Huldigungen aller Art und auch in pecuniärer Hinsicht reiche Belohnung fesselte ihn an diese Stadt, und er blieb daselbst bis an seinen Tod 1764. Allen noch vorhandenen Berichten zufolge war auch sein Spiel ausgezeichnet und stand mit seinem Gesange in so gleichem Verhältnisse, wie fast bei keinem italienischen Sänger damaliger Zeit, daher man ihn auch viel lieber auf der Bühne sah und hörte als im Concerte.

Montu, B., s. Sonometer.

Monza, Carlo, geboren, erzogen und gestorben zu Mailand, war

Ritter und von 1760 bis 1792 Capellmeister an dem Theater der Scala daselbst. Ob sein Tod in das Jahr 1792 oder 1793 fällt, ist nicht gewiß. 1766, wo die Oper „Temistocle“ von ihm zu Mailand aufgeführt ward, war er schon durch ganz Italien als ein vortrefflicher Componist in allen Stylen bekannt. 1770 hörte Burney in der Kirche Santa Maria secreta dort eine seiner Messen, und er nennt sie (in seinem Tagebuche) sinnreich und schön. Auch seine Instrumentalwerke: Concerte, Sonaten, Quartette, Trios 2c. für verschiedene Instrumente, wurden sehr geschätzt. 1777 setzte er für Venedig die Opern „Nitetti“ und „Cajo Mario.“ Von allen seinen übrigen dramatischen Arbeiten sind nur noch die Opern „Ifigenia in Tauride“ und „Erifile“ bekannt. Erstere setzte er 1784 für Mailand und letztere 1786 für Turin.

Monzani, T., ein vor 20—25 Jahren noch in London, wo er lebte, sehr beliebter Flötenvirtuos, von Geburt jedoch Italiener, welcher mehrere seiner Compositionen (Duette, Trios, Pasticcios 2c.) im Drucke herausgegeben und dadurch auch im Auslande sich einen Namen erworben hat. 1815 druckte Simrock in Bonn noch von ihm: Il Pasticcio, contenant des Preludes, Airs avec embellissement et Variations“ etc. Weiteres ist in Deutschland nicht über ihn bekannt geworden.

Mora, (lat. wörtlich: Verzug, Weile). Die alten Musik-Theoristen verstanden darunter die Zeitdauer oder das Zeitmaaß der Sylben, worin diese singend ausgesprochen wurden. Beim Singen hat nämlich eine Sylbe mehr Zeitwerth als beim Sprechen. Aber so wie wir in der Prosodie eine Lage (—) in zwei Kürzen (◡◡) theilen, so auch die alten Musik-Theoristen die Sylben beim Singen. Eine kurze Sylbe galt eine Mora, u. eine lange 2, was bei der Composition streng beobachtet werden mußte. a.

Moraes, Joao da Sylva, geboren zu Lissabon 1689, war von 1727 an Capellmeister an der dasigen Cathedralkirche. Durch eine große Menge gründlich gearbeiteter Kirchencompositionen, als Motetten, Responsorien, Hymnen, Misereres, Psalmen, Messen 2c., hatte er sich einen bedeutenden Namen bei seinen Zeitgenossen und Landsleuten erworben. Viele von den Werken liegen noch jetzt auf der Bibliothek zu Lissabon. Sein Tod fällt nach 1750. Das Jahr vermögen wir nicht genau anzugeben.

Morales, Christoph de, einer der vortrefflichsten Kirchencomponisten seiner Zeit, aus Sevilla in Spanien gebürtig, aber als Sänger in der Päbstlichen Capelle zu Rom (unter Paul III.) angestellt, blühete in der Epoche Willaert, also um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Berühmt sind sein Magnificat über die 8 Kirchentöne, und seine 4- bis 6stimmigen Lamentationen, welche 1564 zu Venedig gedruckt wurden. Außerdem schrieb er viele Messen und Motetten. Viele davon befinden sich auf der Münchner Bibliothek. Die Motette „Lamentabatur Jacob“ wird noch jetzt jährlich am ersten Sonntage in der Fasten in der Päbstl. Capelle gesungen. Adami da Bolsena sagt in seinen Osservazioni etc. (Rom 1711) darüber: Il quale in vera e una maraviglia dell' arte.

Moralität, s. Maske.

Moralt, Gebrüder, lange Zeit weltberühmt durch ihren Quartettverein. Trennen wir sie daher auch hier nicht. Ursprünglich waren es jedoch 5 Brüder, welche, zu Mannheim geboren, sämmtlich Saiteninstrumente zu ihrem Studium wählten, und nach und nach in die Dienste der Münchner Capelle traten, der jüngste ausgenommen, welcher früh zu seinem On-

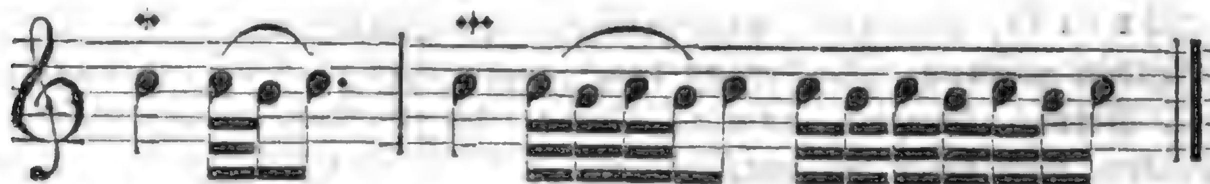
kel, dem Clavierspieler Cramer in London ging, wo er sich auch noch aufhält. Ausgezeichnet durch individuelle Virtuosität erwarben sich die 4 zurückgebliebenen Brüder insbesondere einen weit verbreiteten Ruhm durch ihr vortreffliches Quartettspiel. Zu welchem Grade von Ausbildung sie es darin durch Fleiß, Nachdenken und lange Uebung gebracht hatten, findet man in den Nachrichten aus jener Zeit aufbewahrt. 1803 durchreisten sie zum ersten Male zusammen die Schweiz, gingen dann durch das südliche Frankreich nach Paris und von da nach London, wo sie sich lange aufhielten, in der großen Academie der alten Musik, so wie in der Anstalt von Harrisson, als Concertspieler auf der Violine und dem Violoncell auftraten, und mit ihrem Vortrage Haydnscher und Mozartscher Quartette in den Privathäusern der Großen zur Bewunderung hinrissen. Bei einer zweiten 1809 unternommenen Reise nach der Schweiz und nach Frankreich konnten sie nicht über den Kanal gelangen, so wie Kriegsunruhen sie immer abhielten, Wien zu besuchen, wo enthusiastische Musikfreunde ihnen schon eine schöne Aufnahme bereitet hatten. Von der Vollkommenheit ihres Zusammenspiels einen Begriff zu machen, ist nicht wohl möglich; den konnte man nur durch eigenes Hören gewinnen. Der berühmteste Musiker unter ihnen, der sich nachgehends auch fast allein von allen 4 Brüdern als Componist hervorthat, war Johann Baptist, der zweite, der 1777 zu Mannheim geboren wurde, und bei dem Quartett immer die 2te Violine spielte. Joseph, der älteste, geboren zu Mannheim 1775, spielte die erste Violine; Philipp, der dritte, geb. ebend. 1779, das Violoncell; und Georg, der vierte, geb. 1780, die Viole. Alle 4 waren, wie schon gesagt, Mitglieder der Capelle zu München. Als sie von ihren Reisen zurückgekehrt waren, hörte man sie selten mehr vereint spielen: das schöne Band löste sich allmählich, Jeder folgte seinem eigenen Berufe, Baptist dem Studium der Composition, wozu er schon früh große Neigung gehegt hatte, und welchem er sich mit einem Eifer hingab, der nur gute Früchte tragen konnte. Den schweren Fesseln, die ihm die eigentliche Schule anlegte, enthob ihn bald ein natürliches Gefühl. Bald bewegte er sich frei, und würde noch freier geworden seyn, hätte er mehr Zutrauen zu sich selbst und weniger zu den schon längst veralteten Formen gehabt. Seine Compositionen sind durchaus gesangreich, klar durchgeführt und correct, nur bisweilen zu ängstlich und zu schulgerecht im Style. Man hat von ihm mehrere große Sinfonien, welche bei ihren Aufführungen zu München ungetheilten Beifall erhielten; Quartette, Entreacts, Concertanten für Violine und Violoncell, Concertinen für Blasinstrumente, wovon Manches bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, bei Schott in Mainz, auch bei Falter in München gestochen erschienen ist. Meisterlich gelungen ist, nach Aller Urtheil, eine deutsche Messe von seiner Composition, die aber beim katholischen Ritus einer eigenen Veranlassung bedarf, um ausgeführt zu werden. Besondere Erwähnung verdient auch ein 4stimmiges Traueramt für den Allerseelentag, welches in eine Sammlung von Melodien für öffentliche Gottesverehrungen (München 1812) aufgenommen worden ist. Ueberhaupt war Baptist M. schon durch seinen ruhigen, sanften, nachdenkenden Geist vorzüglich auf Kirchenmusik angewiesen, und hätte darin, bei günstigerem Zusammentreffen äußerer Umstände, sicher auch weit mehr und Meisterhaftes geleistet. Ruhig, anspruchlos, ohne je nach Aufsehen zu streben, ging M. seine Lebensbahn. Der Verlust eines Sohnes durch den Tod, drückte ihn sehr nieder. 1823 fing seine Gesundheit an, sehr zu wanken, und er starb am 7. October 1825: ein trefflicher, vielgebildeter Künstler, von Je=

dermann, der ihn kannte, hoch geachtet, streng in Erfüllung seiner Obliegenheiten, ein sorgsamer, zärtlicher Gatte und Vater. Von den übrigen Brüdern fühlte sich keiner sonderlich zur Composition hingezogen. Ihr Talent hatte durchgehends eine mehr praktische Richtung genommen, bei dem Einen nur in einem mehr, bei dem Andern in einem minder hohen Aufschwung. Der Bratschist Georg, starb schon gegen 1818, ohne für sich allein einen sonderlichen Künstlerruf erlangt zu haben. Der älteste, Joseph, gewissermaßen das Haupt der Familie und immer ihr Beschützer und Freund, ward mit der Zeit Königl. Concertmeister, starb aber auch schon 1828. Er war ein ausgezeichneter, mit Recht weit berühmter Virtuos auf der Violine, und ein Director von seltener Genauigkeit. Fünf Jahre lang hatte er an der Spitze des Orchesters der italienischen Oper gestanden, und durch dessen Leitung sich allgemein anerkannte Verdienste erworben. Der ehemalige Glanz der Mannheimer Capelle, war von ihm auf die Münchner verpflanzt worden. Jetzt lebt nur noch der dritte Bruder, der Violoncellist Philipp, der 1829 mit dem Titel eines Königl. Musikdirectors zum 2ten Dirigenten der Oper befördert wurde. Reiche Erfahrung unterstützt sein Wirken in diesem Amte, in dessen Führung er zugleich eine seltene Thätigkeit entwickelt.

Morange, Monsieur de, auch Demorange geschrieben, lebte zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts zu Paris, und war damals ein nicht unbeliebter Opern- und Chansons-Componist. In Deutschland kennt man übrigens nur die Opern „Les Quiproquo nocturnes" und „Les petits Auvergnats", und dann eine kleine Sammlung Arien von allen seinen Werken.

Morato, Joao Vaz Barradas Muito Pame, ein berühmter Portugiesischer Tonlehrer und Componist, geboren 1689 zu Portalegre, lebte und starb zu Lissabon, wo auch alle seine gedruckten Werke in den Jahren 1733 und den folgenden erschienen sind. Gerber führt 6 davon mit ihren langen Titeln auf. Sie sind meist theoretischen Inhalts und handeln von der Kirchenmusik und dem Cantus firmus. Eins: „Breve Resumo do Canto Chao" etc., liegt in Manuscript noch auf der Lissaboner Bibliothek. Von den übrigen findet sich auch in Forkels Literatur nähere Nachricht.

Mordent, eine Manier der Tonverzierung, bei welcher der Hauptton mehrmals mit der nächst darunter liegenden Stufe abwechselt, dergestalt, daß der wesentliche Melodieton stets Hauptton in der Takteintheilung bleibt. Das Zeichen ist ⁜ oder ⁜⁜; z. B.



Der Vortrag muß nett, geschwind und rund seyn. In Folge dieses nennen Einige diese Manier auch Beißer und Kräusel. Franz. heißt sie Pincé. Und endlich schreiben und sagen Einige auch Mordant statt Mordent. Eins ist so richtig als das Andere; Mordent ist jedoch der gewöhnliche Name. ABM.

Moreau, Jean, gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts Orgelbauer zu Rotterdam, von Geburt ein Franzose, bauete unter anderen 1736 die Orgel in der Johanniskirche zu Gouda zu 52 Stimmen, an der sich eine merkwürdige Vorrichtung zum crescendo befindet. Die Koppel der 3 Manuale ist

nämlich so eingerichtet, daß sie nach Belieben des Spielers erst während des Spiels durch stärkeren Druck der Tasten bindet und eben so, durch Nachlaß des Drucks auch wieder losläßt, erst das eine und dann auch das zweite Manual. Eine ausführliche Beschreibung des interessanten Werks findet man in Heß's Dispositionen pag. 187. Eine ähnliche treffliche Orgel bauete M. auch in der englischen Kirche zu Rotterdam.

Moreau, Jean Baptiste, geboren zu Angers 1656, war Anfangs Musikmeister zu Langres und zu Dijon; dann kam er aber nach Paris an den Hof, und er starb hier 1734. Die erste Musik zu den Chören der Esther und Athalie war von ihm. Auch hat er eine bedeutende Anzahl Chansons von Lainez, einem ihm sehr befreundeten Dichter, in Musik gesetzt.

Moreau, Mademoiselle Fanchon, unter Lullys Direction, um 1696, eine der ersten Sängerinnen am großen Operntheater zu Paris, zeichnete sich auch durch seltene Körperschönheit aus, ging aber schon 1708 vom Theater ab, und heirathete einen Officier, Namens de Villiers.

Morelli, Giuseppe, geboren zu Bisaccia 1736, Castrat mit einer vortrefflichen umfangreichen Contraaltstimme, kam 1750, nachdem er in Neapel und Rom seine Schule gemacht hatte, als Königl. Hofsänger nach Lissabon, wo er das aus der Geschichte noch bekannte große Erdbeben erlebte. Der Schrecken darüber hatte zur Folge, daß seine Haare auf einmal ihre Farbe verloren und schneeweiß wurden. 1756 reiste er durch Spanien und Frankreich nach Deutschland. Wo er sich hören ließ, erhielt er stürmischen Beifall, und als er 1757 in Cassel ankam, hatte er schon einen europäischen Ruf. Er ward daselbst mit einem jährlichen Gehalte von 1400 Rthlrn. lebenslänglich engagirt. Mit dem Tode des Landgrafen jedoch erlitt seine Einnahme eine bedeutende Verminderung, und er sah sich genöthigt, auf andere Weise den Verlust zu ersetzen. Nach mehreren Reisen, die er machte, kam er als Gesangslehrer der Prinzessinnen an den Hof zu Hildburgshausen. Mehrere Jahre hat er sich daselbst aufgehalten. Später, als er Alters halber nicht mehr singen konnte, zog er nach Spangenberg, einem kleinen Städchen in Hessen, und lebte hier in aller Stille u. Zurückgezogenheit von seiner Pension und dem Wenigen, was er früher erspart hatte, bis an seinen Tod, der erst 1809 erfolgte.

Morendo (ital.) — sterbend, verlöschend; dasselbe was Diluendo (s. d.), nur mit dem Unterschiede, daß beim morendo nicht nur die Tonkraft sondern auch das Tempo abnimmt und immer langsamer wird, bis zum gänzlichen Aufhören fast.

Moresi, Giovanni, unserm Gerber ganz unbekannt geblieben, war aus Ancona gebürtig, Maestro an den Hauptkirchen zu Tivoli, Camerino, Ascoli, Fermo, Ancona, Loreto, Osimo und zu Rom an S. Maria in Trastevere, und einer der vorzüglichsten und talentvollsten Musiker seiner Zeit. Mit 17 Jahren schon trat er aus Cifra's Schule ganz vollkommen ausgebildet, so daß er sogleich als Maestro zu wirken begann. Sein Tod erfolgte im 82. Jahre seines Lebens den 24. März 1691 zu Ancona.

Morgenländische Musik, s. Orientalische Musik.

Morgenroth, Franz Anton, Königl. Sächsischer Cammermusikus in Dresden, wurde am 8. Februar 1780 in Ramslau geboren, wo er bis zu seinem 12ten Jahre in der katholischen Schule den ersten Elementar-Unterricht erhielt. Schon hier zeigte sich sein musikalisches Talent und eine besondere Vorliebe für die Violine, auf der ihm sein Vater, der das Instru-

ment selbst leidlich spielte, die erste Anweisung ertheilte. 1792 besuchte er zu seiner ferneren Ausbildung das kathol. Gymnasium in Breslau und studirte hier 6 Jahre. Sein Eifer für das Violinspiel stieg und ward auch von seinen Mitschülern kräftig aufgemuntert; täglich widmete er demselben einige Stunden, und wirkte regelmäßig in den Concerten mit, die damals in der Anstalt statt fanden. Daneben unterrichtete ihn der am Stift zu St. Clara dort angestellte Organist Debisch im Clavierspiele, wogegen er denselben wieder bei den Kirchenmusiken im Stift unterstützte. 1798 ging er nach Warschau, in der Hoffnung, eine seiner wissenschaftlichen Kenntnisse angemesse Anstellung zu erhalten. Dies gelang ihm aber erst, nachdem er 7 Jahre ohne Gehalt bei der dasigen Königl. Kriegs= und Domainenkammer in verschiedenen Fächern gearbeitet hatte. 1805 ward er nämlich als Leihhaus=Controlleur mit einem Gehalte von 400 Rthlrn. angestellt. Der Dienst ließ ihm noch Zeit genug übrig, sich in der stets geliebten Musik fleißig zu üben und noch weiter zu vervollkommnen. In Concerten trat er bald als Virtuos auf, mit Sachen von Rode und Viotti. Durch den Krieg 1806 verlor er seinen Posten, und nun reifte der Entschluß in ihm, sich ganz der Musik zu ergeben. Vielleicht hatte der große Beifall, welchen er bei seinem jedesmaligen Auftreten als Violinvirtuos erhielt, das Meiste dazu beigetragen. Er ging zu dem Zwecke nach Dresden. Anfänglich mußte er sich seinen Unterhalt hier durch Privat=Unterricht verdienen. Dabei übte er sich so fleißig auf seinem Instrumente, daß er oft 6 Stunden lang an einem Tage fortspielte. Bei dem Musikdirector Weinlig nahm er Unterricht im Generalbaß und in der Composition. Endlich 1810 erhielt er eine Stelle bei der ersten Violine in der Capelle mit dem Titel eines Königl. Cammermusikus. Daß er größere Kunstreisen seitdem gemacht hätte, ist uns nicht bekannt; in Dresden selbst aber trat er zum Oefteren und stets mit stürmischem Beifall als Virtuos auf. Sein Violinspiel ist in jeder Hinsicht auch meisterhaft, rein, fertig und höchst präcis. Eben so gehören auch seine Compositionen zu den besseren ihrer Art, und zeugen von unendlich vielem Fleiße in der Ausarbeitung. Gedruckt sind davon: 2 große Orchester=Ouverturen (in D und C), viele 1= und mehrstimmige Lieder mit Pianofortebegleitung, und einige Hefte Variationen für die Violine. Ungleich mehr befinden sich noch im Manuscript: ein 4stimmiges Agnus Dei, eben solches Sanctus Dominus, Salve Regina (mit Orchesterbegleitung), Veni sancte spiritus, eine Trauer=Cantate, mehrere Violinconcerte und Sonaten für Clavier, und endlich auch 2 große Sinfonien (in D=Dur und E=Moll), und noch mehreres Andere, von größerem und kleinerem Umfange.

Morheim, Christian Samuel, geboren zu Neumark in Thüringen 1718, war der Sohn eines Cantors, der ihn auch zuerst in der Musik unterrichtete, und nachmals Capellmeister in Danzig, als welcher er 1780 starb. Sein Nachfolger war Löhlein. Man hat mehrere, ihrer Zeit nach treffliche, Claviersachen von ihm (Concerte, Sonaten 2c.), auch Choralvorspiele; die meisten davon aber haben sich nur in Abschriften erhalten. Gedruckt ist von allen seinen Arbeiten nur sehr wenig. Auch das von ihm noch bekannte Drama „das Alexandersfest", welches er 4stimmig mit Instrumentalbegleitung gesetzt hatte, ist Manuscript geblieben.

Morichelli, s. Bosello.

Moriente, ist dasselbe was Morendo (s. d.).

Morigi, Angelo, geboren zu Rimini in der ersten Hälfte des ver=

flossenen Jahrhunderts; Schüler Tartini's, war am Hofe zu Parma als erster Geiger angestellt, und gab mehrere seiner Werke, Violinsolos, Duette, Concerte 2c. im Stiche heraus. Sein Ruf als Virtuose gehörte zu den bedeutenden. 81.

A. Morigi, dessen Lebensende jedenfalls noch in das laufende Jahrhundert fällt, war Director des Orchesters am Hofe zu Parma, und schrieb unter Anderm auch eine kurzgefaßte „Abhandlung über den fugirten Contrapunkt", die ihrer leicht faßlichen Darstellung wegen besser ist als manche viel größere und weitläuftigere Fugentheorie, weshalb sie auch Breitkopf und Härtel ins Deutsche übersetzen und vor wenigen Jahren noch drucken ließen. d. Red.

Morin, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Cammermusikus des Herzogs von Orleans zu Paris, wird von Walther und Gerber der Erste genannt, der zu Paris Cantaten habe drucken lassen. Sie gründen diese Behauptung auf das 1= und 2stimmige französische Cantatenwerk (mit Begleitung von Violine und Baß), was 1709 dort von ihm erschien. Allein bekanntlich hatte Stuck schon 1706 ein gleiches Werk dort herausgegeben. Eine andere von Morin noch vorhandene Composition ist: „La Chasse du Cerf" (1709).

Ende des vierten Bandes.